

الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سوريا
العدد 147 - صيف 2011 - السنة السادسة والثلاثون

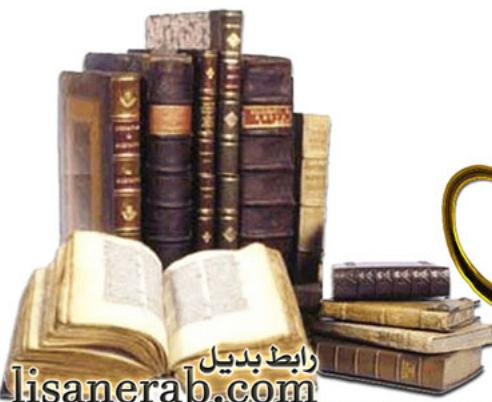


ملف العدد
الشعر الأوكسيتاني
في فرنسا القروسطية

- سيميائية الإعلام والثقافة
- مقدمة لدراسة مسرحيات تشيشوف
- نماذج من الأدب الألماني والروسي والتركي
- متابعات وأخبار ثقافية

مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي



رابط بديل
lisanerab.com

www.lisanarb.com

الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 147 صيف 2011

السنة السادسة والثلاثون

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير

أ. د. قاسم المقداد

مدير التحرير

أ. عدنان جاموس

هيئة التحرير:

أ. د. نبيل الحفار

أ. د. ثائر ديوب

أ. رفعت عطفة

أ. عبد القادر عبد اللي

الإخراج الفني

أسمى الحوراني



«الآداب العالمية»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر، تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي..

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوستراد - ص. ب: 3230
هاتف 6117243-6117241-6117242

البريد الإلكتروني
E-mail: aru@tarassul.sy / aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
<http://www.awu-dam.org>

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب	250 ل.س
داخل القطر	300 ل.س
مؤسسات	900 ل.س
داخل الوطن العربي أفراد	600 ل.س أو 15 دولار
مؤسسات	2000 ل.س أو 25 دولار
خارج الوطن العربي أفراد	900 ل.س أو 20 دولار
مؤسسات	2000 ل.س أو 40 دولار
الدواين الرسمية داخل القطر	200 ل.س
الدواين الرسمية في الوطن العربي	350 ل.س أو 20 دولار
الدواين الرسمية خارج الوطن العربي	500 ل.س أو 25 دولار

للتشر فـ الآدـبـ العـالـمـيـ

تأمل هيئة تحرير «الآداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون بالنشر فيها
مراجعة الآتي:

- أن ترافق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنجليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة، مع نسخة إلكترونية ترسل على CD أو عبر البريد الإلكتروني.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.



الأدب الأوکسیتاني

هيئة التحرير

ملف هذا العدد ترجمة ببراعة، الأستاذ موريس جلال المترجم المعروف بدقته ومعرفته العميقه باللغة الفرنسية وآدابها، وهو ملف يقدم نماذج من الإبداع الأوکسيتاني إبان القرون الوسطى في فرنسا تحديداً.

في القرن الحادى عشر كان الشعر السردى ذى الموضوعات الحربية والبطولية يهيمن على النصف الشمالي من فرنسا، بينما كان الشعر في جنوب البلاد يشهد حالة نهوض حضارى أغنى وأرقى، من حيث تناوله لموضوعات الحب الذى جعل منه العاشق هدفاً لحياته.

وفي بداية القرن الثانى عشر وفي منطقة ليموزان (مركزها ليموج) من جنوب غرب فرنسا، نشأ نوع جديد من الشعر الراقى الذى يتغنى بالحياة والكياسة والتهذيب، خاطب بالأساس جمهور القصور والمحافل الاجتماعية العليا. هذا الشعر أبدعه جماعة التروبادور. والفعل trobar من اللغة الأوکسيتانية، يعني : وجد، أبدع،

ألف، خلق. ويبدو أن هذا النوع من الشعر لم يقتصر على الجنوب الفرنسي وحده بل امتد إلى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال، وبقي مهيمناً على الحياة الأدبية لفترة تجاوزت القرنين .

الموضوع الرئيس لهذا الشعر كان يقوم على ما يسمى بحب السيدة amor de la dona التي ينبغي على التروبادور أن يستمليها بعنائه وبراءة شعره. لكن الحروب التي شنها البابا إينوسانت الثالث (1185) على تلك المنطقة لأسباب دينية واجتماعية، وما تبعها من قمع للحرفيات العامة أدت إلى انحدار الأدب الأوكيستانى بما فيه شعر التروبادور الذى نشأ في أجواء تلك الحرية. في القرن الثالث عشر كُتبت رائعة الأدب الأوكيستانى الموسومة فلامنكا، وضع فيها مؤلفها رونيه نيلي وصفاً رائعاً لفن الحب الذي ازدهر طيلة القرنين السابقين بفضل شعراء التروبادور.. كما كُتبت في تلك الفترة أخبار تلك المنطقة الاقتصادية والاجتماعية بلغة أوكيستانية رائعة ما تزال قائمة حتى يومنا هذا تحت اسم langue d'Oc .

أما الموضوعات الأخرى الواردة في هذا العدد فتركتها لكي تفصح عن نفسها، لاسيما وأنها كتبت أو نقلت بأقلام مشهود لها بالخبرة والمعرفة والجدية والدقة. ■

أ- الدراسات

د. قاسم المداد	سيميائية الإعلام والثقافة	◎
ت. د. فؤاد عبد المطلب إليزافيتافين	مقدمة لدراسة مسرحيات تشيشوف	◎
بيري أندرسون	ما بعد الحداثة	◎
عبد القادر سلامي	الترجمة في ضوء رؤية العالم	◎
ماريو بارغاس إيوسا ت. علي أشقر	السفر إلى التخييل	◎
طاغور في الذكرى المئة والخمسين لميلاده	مالك صبور	◎



سيمائية الإعلام والثقافة

د. قاسم المداد^(*)

يعود مصطلح «وسائل الإعلام» media إلى مجال «علوم الاتصال»، كما يقول باتريك شارودو. وهو مجال بحث يقع على تقاطع علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا الأميركيتين. وكانت بغية علوم الاتصال هذه ، الوصول إلى نمذجة عملية الاتصال من خلال مقوله هارولد لاسوبل الشهير⁽²⁾: «من يقول ماذا، وبأية وسيلة ، ولمن وماهي آثار هذا القول؟؟. وهي الصيغة التي استند إليها جاكوبسون وادخلها في ميدان اللسانيات، فساعدت في توسيع مجالها ليشمل «علوم اللغة» كلها.

نموذج لاسوبل يرى في الاتصال عملية تأثير وإقناع، وليس مجرد نقل لرسالة، ويركز على غاياته وآثاره. وهو في نهاية الأمر نموذج تبسيطي ، ينظر إلى الاتصال على أنه «عملية سلطوية» لا تأخذ بنظر الاعتبار التفاعل التواصلي بين المرسل

(*) أستاذ اللسانيات والترجمة/قسم اللغة الفرنسية/جامعة دمشق – رئيس قسم تعليم اللغة الفرنسية في المعهد العالي للغات/جامعة دمشق

(2) هارولد دوايت لازويل (1902-1978): أخصائي أمريكي بوسائل الإعلام الجماهيري والعلوم السياسية. من القائلين بضرورة أن تقوم الحكومة بإدارة الرأي العام.

والمتلقي، ولا السياق السوسيولوجي أو النفسي، وبالتالي فهو ينظر إلى المتلقي على أنه سلبي ، وهو أمر غير صحيح في الاتصال.

▪ من: تعني الدراسة السوسيولوجية للأوساط والمنظمات المرسلة (أسباب التواصل)

▪ ماذا يقول: تحليل إلى الرسالة، وإلى تحليل مضمونها.
▪ باية وسيلة: مجموع التقنيات تنشر المعلومة والثقافة، في فترة ما وفي مجتمع محدد.

▪ لمن: ويقصد بهذا المستمعون أو الحضور (العمر، الجنس..)
▪ الآثار: وهذا يفترض تحليلًا لتأثير الرسالة على المستمعين (أو القراء..)
لكن تبين أن هذا النموذج، وقبله نموذج جاكوبسون، على الرغم من أهميتهما وتأسيسهما لبحث أكثر تعمقاً، بقيا قاصرين في تعبيرهما عن حقيقة الاتصال. فلا المرسل مجرد طرف يقوم بترميز الرسالة، ولا المتلقي مجرد طرف آخر، متلق سلبي يقتصر دوره على فك رموز الرسالة التي يتلقاها.

بما أن ظاهرة النقل مرتبطة بالمكان والزمان، فقد انتصر الزمن على كل من المكان والمسافة في الاتصالات الحديثة، بسبب التطور المذهل الذي أصاب الدارات الاتصالية والشبكات، وتعقيد كفاءات المتصلين، وتعدد وسائل الاتصال وتنوعها.

لقد خدم نموذجاً كل من جاكوبسون ولاسوبل، السياسة أكثر من خدمتهما لأي هدف آخر، وشبههما البعض بـ «مجموعة من الأنابيب» المتوجهة في اتجاه واحد، ومن هنا سهولة استخدامهما من قبل الساعين إلى تضليل الرأي العام. فالسياسي همه إعجاب المواطنين، بهدف انتخابه أو لتبصير فعل أقدم عليه، لذلك تراه يلجم إلى الخبراء والمستشارين من أجل «تسويق أفكاره» تماماً كما تسوق البضاعة في الأسواق. وإذا عجز السياسي عن تسويق هذه الأفكار، أي أنه فشل في إيصالها أو إفادتها لجمهوره، تراه يحمل مسؤولية هذا الفشل لتلك الوسائل، وبمعنى آخر، بأنه يريد القول بأن فكره كان صحيحاً لكن الكلام كان عاجزاً عن حمل هذا الفكر إلى الآخرين. مما يعني أنه يفصل بين الواقع السياسي، أو بين النية السياسية وبين الكلام الموكولة إليه مهمة نقل هذا الفكر أو الواقع السياسي، وكان الفعل السياسي مستقل عن فعل الإعلام، وهذا غير دقيق، لأن الفعلين متلازمان. وهو ما يعيينا إلى مقوله

طالما نوقشت في مختلف العصور، وهي فصل الفكر سابق على الكلام. وهو خطأ تم تجاوزه منذ فترة طويلة، لأن لا وجود للفكر بمعزل عن تجليه في كلام أو في تعبير. وكم سمعنا، ونسمع عبارة «الفعل باق، أما الكلام فيذهب أدراج الرياح». من هذا المنظور، يكون الاتصال مجرد «قدرة على التعبير». لكن الحقيقة أمر آخر.

عموماً، يقال إن الصحفي يهتم بمهنته، كناقل للمعلومة، أكثر من اهتمامه بغایة القائمين بالفعل ومقاصدهم. وبالتالي، فإن من شأن الإعلام (نقل المعلومة) أن يكون منزهاً عن التضليل، وأن مهمة الصحفي تعريفية (التعريف بالخبر أو نقله)، بينما العامل في مجال الاتصال يسعى إلى دفع متلقيه إلى التصديق أو الاعتقاد بمضمون الاتصال.

الحقيقة أن مثل هذه المقابلة، خادعة لأنها تنزع الإعلام عن القصدية، بينما تفهم التواصيل بها، كما لو أن عملية الإعلام تم بمعزل عن سياقها الاجتماعي، وهو أمر غير دقيق، لأن الصحفي تحول، كما يقول باتريك شارودو⁽¹⁾، إلى «مضللٌ مضلل». واتهام الاتصال بالتضليل، هو اختزال لهذه العملية إلى أنها مجرد عملية تبادل لغوي محمل بالنوايا، همها التأثير على المتلقى. الحقيقة أن الاتصال ظاهرة اجتماعية تنطوي على أنماط مختلفة ومتعددة من الخطابات المحمولة بالمقاصد والنوايا، كما تتطوّر على الفهم المتبادل بين طرفي الاتصال، إضافة إلى سعيها إلى التأثير المقصود. وهي ما يسميه بينفينيست «شروط تحقق الملفوظية»، إذ فيها، يؤخذ بعين الاعتبار كل من «ال فعل نفسه» - أي فعل الاتصال - و«الحالة» التي يتم فيها هذا الاتصال وأخيراً، «الأدوات اللازمة لتحقيق هذا الاتصال»، أو الملفوظية⁽²⁾.

واقع الحال يقول إن الفكرة السابقة عن الاتصال، أي «الاتصال بالتضليل»، ليست أكثر من وهم، كما تمت الإشارة إليه أعلاه. لأن هذه العملية أشبه ما تكون بـ«ظاهرة المرأة» كما يقول جان بودريار⁽³⁾، بمعنى أنها تحيل إلى من يرغب في الاتصال، أو

(1) P. Charaudeau: *le discours d'information médiatique*, Nathan, 1997

(2) Benveniste, E.: *Problèmes de linguistique générale(I)*, Tel/Gallimard, Paris, 1966

(3) In, Charaudeau, op.cit.

تعكس صورته. وفي هذا الانعكاس تحدث عملية سوء تفاهم، بين الإنسان وبين صورته. فهو يريد لها أن تعكس ما يرحب فيه، بينما هي تعكس حقيقته، فيلتجأ إلى تحسين صورته من خلال تحسين تسريرحة شعره، أو قص شاربيه أو استخدام وسائل أخرى أملأ منه في أن تعكس له المرأة وضعًا مثالياً عن نفسه، بمعنى آخر، حينما ننظر إلى صورتنا في المرأة، نسعى، بوعي أو بدونوعي منا، إلى إنتاج معنى ما لشكنا. قد يعترض البعض على هذا التشبيه بين المرأة وبين عملية الاتصال، لكن لو فكرنا جدياً بما قلناه، لوجدنا أن التشبيه مقبول، ولفكروا قليلاً في مقولة أن الاتصال عملية وهم أو توهם.

ويتساءل شارود ويقوله «إذا كان الإعلام مختلفاً عن الاتصال، فذلك لأن التفاعلات الاجتماعية تم وفق أشكال مختلفة بعضها أكثر تضليلًا من الأخرى. ومن يستطيع الجزم بوجود هذا الاختلاف فعلاً، بحجة أن الاتصال يقصد التضليل وأن الإعلام منزه عنه؟ وما هي المعايير التي يتم الاستناد إليها في حكم كهذا الحكم؟ ولماذا لأنعد الاتصال ظاهرة نوعية، ندرك من خلالها أشكالاً وأجناساً مختلفة؟⁽¹⁾».

إذا كان الاتصال وهمًا، فلم الاهتمام به؟ الإجابة بسيطة، وهي أن الإنسان، عبر تاريخه، يسعى إلى التواصل مع الآخرين ضمن الجماعة التي يعيش في كنفها، فيتناقض مع متحدثه في عملية انتاج الدلالة، فيؤثر أحدهما في الآخر لخدمة مصالحهما.

بعد هذا، لابد من طرح سؤالين، يرتبط أحدهما بالآخر: كيف نحلل عملية التواصل باعتبارها ظاهرة اجتماعية، وما هي الأدوات المستخدمة في هذا التحليل؟ أولاً، علينا فرز الاتصال، بما هو ظاهرة اجتماعية موضوع للتحليل، عن خصائصه التي تخضع للتحليل. والظاهرة اجتماعية بنية ومجموعة من العمليات التي تبين لنا كيفية تحرك الفاعلين داخل في داخلها. وبنية ظاهرة الاتصال ترتبط بجملة من الشخصيات التي تتصف بها الحالة التي يتم فيها التبادل اللغوي بين طرفين (فاعلين أو أكثر)، وهذه الحالة تحدد المكانة التي يحتلها المتواصلون في ما بينهم، والأدوار المنافطة بكل منهم، إضافة إلى التعليمات الخطابية التي ينبغي عليهم التقيد

(1) Charaudeau, Op.Cit.

بها. هذه العوامل كلها تشكل ما يسمى «عقد التعارف»، اللازم لاستكمال عملية الاتصال. كل طرف من الأطراف المعنية بهذه العملية يقوم بالتموضع في المكان (والمكانة) الذي يتتيح له تحقيق مقاصده وتنفيذ استراتيجيته، مستعيناً ببعض الطرائق الخطابية.

وعليه، يمكن اعتبار العقد التواصلي بمثابة ظاهرة اجتماعية تميز بسعى الأفراد إلى إقامة علاقات في ما بينهم، ووضع القواعد الالزامية لتكوين رؤية مشتركة حول الحياة والكون، التي لا وجود لمجتمع بشري بمعزل عنها. ولا يمكن لهذا كله أن يتحقق بمعزل عن اللغة، التي من خلالها يتواصل الناس مع بعضهم البعض ويخلقون المعنى الذي ينبع عنه الرابط الاجتماعي. باختصار نقول: إن أي عملية تواصل عليها أن تكون مجموعة من المعايير الاجتماعية، وأن تتبع سلسلة من العمليات القادرة على التأثير، من خلال استيلاد المعنى المراد.

كل هذا يبدو بدبيهياً، لكن الوصول إليه ليس بالسهولة الظاهرة. لأنَّ وعي الناس لاختلافاتهم، ليس بدبيهياً، وتنبههم إلى تعارض مصالحهم أو تلاقيها، ليس بالأمر البديهي، لأنهم لا يبلغون هذه النتائج (التي أصبحت بدبيهيات) إلا عبر تجربة طويلة ومعقدة قامت في بداياتها على الصراع غير الوعي، ومبداً «البقاء للأصلح». وربما تكون ترسيمة جاكوبسون (ولاسوبل)، خير معبر عن بدايات الشعور بضرورة التواصل وإقامته وإدامته، عبر قواعد سلوكية تتيح لهم تحقيق هذه الإمكانيَّة، للوصول، في نهاية المطاف، إلى وضع ما يسمى «مبداً الغيرية»، أي الشعور بضرورة الآخر المختلف من أجل وضع تنظيم معياري للحياة الاجتماعية، ورسم آفاق المستقبل الذي يحكم الجميع.

عمليات التأثير تساهم في اكتشاف الآخر. الآخر يطرح على كل فاعل، عبر اختلافه، مشكلة الهوية: ما الذي يعنيه هذا الاختلاف؟ هل هذا الاختلاف يشكل مصدر تهديد لي؟ وهل يؤثر على هويتي. ومن هنا، سعي الفاعل إلى استبعاد الآخر من مجال خطابه، أو يقوم بإدخاله فيه، من خلال إيجاد فكر من شأنه أن يتبع للطرفين التعرف على بعضهما بعض ضمن هوي ثقافية واحدة. كل طرف من طرفي التبادل الاتصالي يضع استراتيجيات تأثيرية ، تقع هويته في صلبها.

قضية بناء المعنى تحيل إلى قضية بناء المعارف حول العالم. الحقيقة أن المعنى ينتقل عبر نشاط معرفي، وهي خاصية بشرية تنطوي على إسقاط رؤى تفسيرية تغير «الواقع» غير الدال إلى «واقع» دال. وبطبيعة الحال، فإن هذا النشاط التأثيري للعالم يرتبط بظروف الحياة التي يخضع لها الأفراد. إن نشاط «التصورات الاجتماعية»، أو «علم النفس الاجتماعي»، أو «المخيال الجماعي»، يختلط بالنشاطين السابقين، فيصعب علينا إدراك الاتجاه الذي تنتجه التفاعلات بين المعايير، وبين التأثير وبناء المعارف⁽¹⁾.

المهم في هذا المقام هو أن الاتصال ، بما هو ظاهرة اجتماعية، ليس حكرًا على هذا الفرع المعرفي أو ذاك من فروع العلوم الاجتماعية أو الإنسانية، فكل منها يقوم بدراسته على طريقته: فعلم الاجتماع يهتم بموضوع المعايير والأدوار الاجتماعية والهويات، وعلم النفس الاجتماعي يركز اهتمامه على استراتيجيات التأثير والتصورات الاجتماعية، والأنثروبولوجيا، على مسألة الم الخيالات، وعلوم اللغة على المعايير اللغوية واستراتيجيات التأثير الخطابي ومضمون المعرفة. لكن كل فرع من هذه الفروع يقوم بتحليله في مجاله عبر بناء إطار تحليلي وموضوع دراسة.

علينا ألا نخلط بين الظاهرة الاجتماعية بموضوع الدراسة، لأن تحليل أي ظاهرة اجتماعية يحتاج إلى الاستناد إلى إطار مفهومي يتكون من عدد معين من المبادئ الأساسية، والفرضيات العامة والمفاهيم الكفيلة بتحويل الظاهرة الاجتماعية إلى موضوع للتحليل. هذا الإطار ينشأ عن تفكير تنظيري يؤسس للعملية التحليلية، إذ بدون هذا الإطار النظري، لا يمكن تحديد الموضوع ولا يمكن تقييم التحليل. لكن

(1) يقول موسكوفيتشي أنه ينبغي علينا اعتبار التصورات الاجتماعية بمثابة «وسط» يتعلق بالفرد وبالجماعة، وبخض المجتمع والجماعات التي تتجه.

هناك ثلاث فرضيات حول هذا الموضوع:

يقوم الفرد أو الجماعة بإنتاج تصورات معينة ويعبرون عنها بكلمات، بهدف :
ترغيبنا بما لا نرغب.

إيجاد حل لبعض حالات التوتر وعدم الاستقرار الانفعالي أو المعرفي
تقديم معلومات بعد التلاعيب بها ومراقبة تأثيرها على تصرفات الآخرين

هذا الإطار ليس العملية التحليلية كلها، لأنها تحتاج إلى تصديق اختبار الوصف التجريبي للموضوع، ووضع النتائج بشكل منطقي.

هذا الربط بين علوم الاتصال وبين علوم اللغة، وجد صداه لدى أصحاب التيارات النظرية العاملة في المجال السيميائي، الذين وجدوا أن السيميائية تميز عن الاتصالات بالقصدية. وليس من المستغرب أن يستخدم مفهوم وسائل الإعلام media في النموذج الاتصالي للسيميائية، على أساس أن السيميائية الاتصالية تسعى تحقيق هدف وصفي، وتنظيم الفروق المكونة للاتصال السيميائي بشكل توزيعي، ضمن بنية محددة أو ترسيمة معينة (مثل ترسيمة جاكوبسون، على سبيل المثال).

إذًا، تولي سيميائية الدلالة الأهمية الأولى للوصف، وتشكل وسائل الإعلام قناة ناقلة للرسالة، من خلال وضعها ضمن نموذج شامل للاتصال. ولهذا فضل سيميائيو الدلالة، ترك موضوع وسائل الإعلام جانباً، ليركزوا جهودهم على المدونة code أو ما يقابلها (علمًا أن عبارة مدونة تنتمي إلى ميدان الاتصال أكثر من انتمائها إلى ميدان الدلالة، لكنها عادت إليها في مرحلة لاحقة)، فأعتبرت وسائل الإعلام أشياء أو موضوعات سيميائية وحاولت دراسة مجال عملها، من ناحية، ومن ناحية أخرى، سعت إلى تحديد النقاط والطريقة التي ترتبط من خلالها فرضياتها الشكلية بوسائل الإعلام⁽¹⁾.

سيميائية الثقافة

مفهوم سيميائية الثقافة أطلقته مدرسة تارتي Ecole de Tartu السوفيتية في السبعينيات من القرن العشرين⁽²⁾، التي سعت في البداية إلى محاولة تغير التاريخ الروسي، ثم تطورت أبحاث هذه المدرسة، على أيدي السيميائيين الألمان والأمريكان، لتشمل دراسة التغيرات الاجتماعية بأوسع معانيها مثل التغيرات التي

(1) ينظر كتاب د.محمد البكاء: الإعلام واللغة، دار نينوى، دمشق ، 2010، فقد يكون فيه بعض الفائد، لكن مضمونه مختلف عن مقاصدنا هنا.

(2) Ecole de Tartu: travayx sur les systèmes de signes (texte réunis et présentés par Y.Lotman et O.Ouspenski,éd. Comlexe,1976

تطرأ على المدن، وتلك التي تسببت بها وسائل الإعلام والحواسوب والتطورات التي أصابت الصورة وأعطتها ما هي عليه من أهمية.

الثقافة مجموعة نصوص، كما يقول كل من ليفي شتروس⁽¹⁾، وبارت⁽²⁾ ولوتمان⁽³⁾. لكن علينا لأنفهم معنى النص هنا على أنه مجموعة من العلامات الكلامية، بل مجموعة من المؤسسات والطقوس (الثقافة الاجتماعية) ، وظواهر بشرية صناعية artefacts (الثقافة المادية)، وأخرى فكرية متفقة عليها ، هذه الطقوس والممارسات والاتفاقات(ليست بالضرورة كلامية)، التي تنتقل من جيل لآخر، بعد أن يجري عليها بعض التعديلات الخالقة المناسبة، فقد وجدت (وما تزال) ثقافات قبل وجود اللغة (المجتمعات البدائية)، كما يؤكّد علماء الأعراق (إنثولوجيا) واستخدام الكلمة «نص» يتّيح لنا تأسيس سيميائية للثقافة على أساس تجرببي، والانتقال من الدراسة الوصفية إلى الدراسة التفسيرية. وهنا تقابل الثقافة مفهوم الحضارة، أي مجموع ما يقوم به الناس من أفعال وطريقة ممارستهم لها (الثقافة المادية).

أما في مفهومها الواسع ، فالثقافة تعني أساليب الحياة والتفكير، على اعتبار أن الإنسان كائن ثقافي بالدرجة الأولى، كما يقال، أي أنه إنسان سيميائي، تتعكس في ثقافته كل العلامات الطبيعية، وما وراء الطبيعية، كما تكون في فكره علامات يقوم بصناعتها من أجل الفهم، من جهة، والإفهام من جهة أخرى. وحينما تحدث عن الثقافة، فإننا ندخل مباشرة إلى مجموعة من المنظومات السيميائية، لاسيما الرمزية منها، لاسيما في ما يتعلق بقضية المعنى أو الدلالة⁽⁴⁾.

الحياة الاجتماعية ليست مجرد مجموعة من العلامات اللغوية، أو سلسلة من الجمل، بل هي أعقد من هذا بكثير. صحيح أننا ندرك الواقع الموضوعي من خلال

(1) C.Lévi-Strauss,anthropologie structurelle ?Paris,1956

(2) R.Barthes,Eléments de sémiologie ?Paris ,1964

(3) Sémiotica,N° 2,1969

(4) ينظر، حول مفهوم الثقافة، كتاب دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة د.قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب ، 2002

تلك العلامات ، المترابطة في جمل وتعابير ، لكنها ، في نهاية الأمر ، تعبير عن ثقافة معينة وميراث من أنماط الحياة ، وأساليب متنوعة للتعبير عنها ، لاسيما وأنها راكمت ، عبر مسيرتها الطويلة ، معارف غير مسبوقة تتعلق بتنوع الألسن والمجتمعات البشرية . وبالتالي لا بد من استخدام المعرف اللغوية من أجل مساندة البحث في العلوم الاجتماعية ، مثلما استندت علوم اللسان إلى العلوم الاجتماعية في فترة تطورها الأولى . إذ من المعروف أن رائد الألسنية الأول في أوروبا ، فردينان دوسوسيير ، قد استند في أبحاثه اللسانية على أبحاث دروكهaim في البحث الاجتماعي .

العلوم الإنسانية أخذت على عاتقها جزءاً من العبء الثقيل الذي ينبع بكلكله على عقل الإنسان وفكرة ، لكن لا بد من إيلاء العلوم الاجتماعية حقها من الرعاية والاهتمام في عملية التواصل البشري . ومن هنا أهمية ما يسمى بسيميائية الثقافة ، باعتبارها تشكل تنويعاً وتجسيداً للبحث اللساني من أجل فهم أكبر وأوسع للفضاء الذي تتعامل المجتمعات البشرية مع بعضها البعض من خلاله ، بدءاً بالتواصل الفردي وانتهاء بما يمكن أن يسمى «لقاء الثقافات» أو ربما «صدام الثقافات» .

إن مكانة العالم السيميائي عند الإنسان ، باعتباره وسيطاً بين العالم المادي وبين عالم التصورات ، تحدد الوظيفة المعرفية السيميائية في حد ذاتها . لكن ، هل يمكن لسيميائية الثقافات أن تحيل إلى علم وحيد أم إلى عدة علوم ؟ الحقيقة ، أن هيمنة العلامات على حياتنا يجعل من المستحيل جعل السيميائية مجرد فرع معرفي من بين فروع معرفية أخرى ، بل ربما تكون «علم العلوم» ! باعتبارها مشروعًا فكريًا ، يحدد خصوصية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية . وذلك لسبب بسيط ، هو أن الثقافات تدخل في تشكيل مجمل الواقع البشرية ، بما في ذلك الإنسان في حد ذاته ، باعتباره «كائناً ثقافياً» .

قام المشروع السيميولوجي بناء على رغبة في تحديد النظام العلمي الذي تنتهي إليه الألسنية . بعد نقاش مطول حول ما إذا كانت اللسانيات تنتهي إلى رتبة العلوم الطبيعية أم إلى العلوم التاريخية (سوسيير) ، تبين أنها لا تنتهي لا إلى هنا ولا إلى ذاك ، إنما إلى علم آخر هو السيميولوجيا ، كما يقول سوسيير في محاضراته . اللسان وحده ن بما هو منظومة سيميولوجية ، قادر على مواجهة معضلة الزمن . إذ إننا توارثنا

هذه التجربة منذ قديم الزمان، وعجزنا عن تحديد ظاهرة الزمن، إلا من خلال اللسان. إذ به وحده يستطيع الإنسان إيصال فكره واستقبال أفكار الآخرين، عبر زمانية ومكانية، يقوم هو بتحديد أطراها، إضافة إلى اختياره لطبيعة العلامات التي يقوم بترتيبها وملئها بالمعنى أو بالدلالة.

قول فيتنشتاين «كل ما يمكن قوله، يمكن قوله بوضوح، أما ما لا يمكن قوله فعلينا السكوت عنه»⁽¹⁾، أي ما لا يُسعِفكَ التعبير عنه، يعيدنا إلى سؤال طالما طرحته السيميائية، أو نظرية الدلالة، حول ماهية الثقافة؟..

الثقافة حقيقة سيميائية أو رمزية دالة، من وجهة النظر الأنثروبولوجية التقليدية، التي تقول بأن الثقافة، هي محصلة المعارف والمعتقدات، والأخلاق والقانون والعادات وكل ما يمكن للمرء أن يكتسبه، طالما أنه ينتمي إلى جماعة بشرية معينة. إنها القدرة المكتسبة الكامنة في داخل كل إنسان، والتي تتبع له تمثّل ما يحيط به من حقائق اجتماعية. وللثقافة ثلاثة أبعاد سيميائية هي: البعد المعرفي، و البعد العملي والبعد العاطفي ، وبالتالي يمكن قراءة الواقع الثقافي كلها وفقاً لهذه المستويات من الدلالة. لكن هل الثقافة مجرد «معرفة» الجماعة للعالم المحيط بها فقط؟ أم أنها، على نحو خاص، أسلوب فعل (البعد العملي)، وتفكير (البعد المعرفي) وشعور (البعد العاطفي) يمثل هذه الخواص (الأبعاد) الموجودة خارج وعي الفرد، كما يقول دوركهایم⁽²⁾؟

(1) Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, idée/gallimard, 1961.

فيلسوف من أصل نمساوي (1889-1951)، كان له أبلغ الأثر على الفلسفة الأنجلو- سكسونية. ويعود كتابه هذا من أهم الكتب الفلسفية التي ظهرت في القرن العشرين، إذ يعالج فيه العلاقات القائمة بين الكلمات والأشياء، ويبين أن الكثير من الحلول لبعض القضايا سببها سوء استعمال اللغة. ويبدو أن الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، قد تأثر به في كتابه «الكلمات والأشياء»، مع فارق المعالجة والطرح بطبيعة الحال:

-Foucault M.: *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966

(2) يرى دوركهایم أن البشرية كلها والحضارات الخاصة تساهم في الحضارة البشرية (العامة). والمجتمع كلّ عضوي، ويؤكد على أولوية المجتمع على الفرد. في أي مجتمع هناك وعي جماعي

وبناء على ما سبق، فإن سيميائية الثقافات (وليس الثقافة) هي القادرة على الإجابة على السؤال: «كيف تستطيع المجتمعات المتنوعة أن تتأمل حالها وتمثل شرط وجودها من خلال منتجاتها الدالة، سواء أكانت كلامية أم غير كلامية؟» هذه السيميائية، تطرح قضية «الهوية الجماعية» (من نحن؟) وما ينجزه الفرد من مشاريع تمليها عليه هذه الهوية، وما الذي عليه القيام به أو عدم فعله، باعتباره ينتمي إلى مجتمع معين؟). بما أن الإنسان يفصح عن هويته عبر مجموعة من التصرفات الدالة، فهو يتارجح بين واجب الفعل وبين قدرته على إنجازه. ومن هنا، اضطراره إلى موازنة وجوده بين مجموعة الواجبات وبين القيود المفروضة عليه، وهل هو حر في خياراته؟

من الناحية التحليلية، الثقافة عبارة عن «مجموعة دالة» يتكون بعدها التعبيري من خلال الممارسات، لاسيما الممارسات الكلامية لجماعة ما. وهذه الممارسات تكون مرمرة، بل وتتخذ أشكالاً طقوسية، يشكل مستوى مضمونها (المدلول) منظومة من القيم المنظمة والموزعة تدريجياً على «مدونات متجانسة خاصة بقطاعات مختلفة من الحياة الاجتماعية، والتي بفضلها يتضح سلوك الإنسان (المدونة الغذائية، مدونة التنظيم الاقتصادي، مدونة القرابة، والمدونة الجنسية). ولكل مدونة من هذه المدونات تنظيم نموذجي يجعل منها نظرية قيمة⁽¹⁾ تتحقق على شكل «إيديولوجية»، إذا

مشترك بين الأفراد، يتكون من تصورات جماعية، ومثل وقيم ومشاعر مشتركة بين أفراد المجتمع الواحد. هذا الوعي الجماعي سابق على الفرد ومفروض عليه.

(1) تجدر الإشارة هنا أن نظرية القيم ليست نظرية الأخلاق. وبالتالي غير صحيح قولهم أن قضية القيم هي قضية أخلاقية ينبغي الأخلاق معالجتها. ربما، يقع هذا اللبس بسبب استخدامنا لعبارات مثل «هذا الأمر ينطوي على قيمة أخلاقية» في كثير من أحاديثنا. وهو كلام غير دقيق، لأن سعينا إلى معرفة ما إذا كان للشيء قيمة حقيقة، ربما لا يعني تسؤالنا عن ماهية واجباتنا، أو كيف تصبح حكماً أو سعداء. لا وجود لشيء اسمه «قيمة أخلاقية»: لو قال ناقد عن رواية بأنها بلا قيمة، فهل يعني هذا أنه يؤكد لنا بأن الرواية لاتزيدنا أخلاقاً؟ بالتأكيد لا وحينما يمدح متخصص في علم الجمال قيمة العمل الذي أنجزه صاحب سلعة ما، فهل يعني هذا أنه يقول بأن هذه السلعة أخلاقية؟. يبدو أن القيم الأخلاقية تشكل جزءاً يسيراً من القيم الموجودة، وغير مثال على هذا أن كلمتي «قيمة» و«أخلاق»

ليستا مترافقتين

استُثمرت في التصرفات الخاصة بأعضاء المجتمع. ويمكن أن تكون نظرية القيم هذه خاصة بكينونة المجتمع، وبهويته التي تسمح لنا بالتعرف على مختلف الجماعات البشرية، بينما الإيديولوجيا تدخل ضمن إطار الفعل الاجتماعي (ما ينبغي أن يقوم به أفراد مجتمع معين أو الابتعاد عنه).

السيميائية والصورة

يرى بيرس في الصورة شكلاً من أشكال الأيقونة التي تنتمي بدورها إلى رتبة العلامات التي يرتبط دالها، بما يمثله، بوجه معين من أوجه التشبيه. ونظراً للوجود عدد كبير من أوجه التشبيه، فلا بد من وجود أكثر من نمط للأيقونة: الصورة بمعناها المعروف، والرسم البياني والتشبّه، وعندئذ تجتمع في فئة الصورة «الأيقونات التي تقوم بينها وبين الدال والمرجع علاقة تشابه كمية». الرسم والصورة الفوتوغرافية، والرسم التصويري تستعيد صفات مرجعها: كالأشكال والألوان والأبعاد، مما يتتيح إمكانية التعرف عليها. أما الرسم البياني *diagramme* فيستخدم التشابه العلائقى الموجود في داخل الشيء، وبالتالي فإن الرسم التخطيطي لشركة ما يمثل تنظيمها التدرجى، ومحاط محرك يبين العلاقات المختلفة بين القطع المكونة لها، بينما الصورة الضوئية لا ترينا سوى صورته؛ أما الوجه البلاغي المسمى استعاره، فهي إيقونة تعمل انطلاقاً من المقارنة النوعية. في الفترة التي طرح بيرس أفكاره، كانت البلاغة لا تهم إلا باللسان، لكن في ما بعد، اكتشف الباحثون أن البلاغة أعمَّ من اللسان ويمكن أن يكون لآلياتها علاقة بأنماط اللغة كلها، سواءً أكانت كلامية أم غير كلامية. في هذا المجال، يعدُّ بيرس رائداً بالنسبة لعصره، في اعتباره وقائع اللسان رموزاً تستخدم طرائق يمكن تعميمها ، ومنها فئة الأيقونة.

في المحصلة، الصورة، كما يراها بيرس، لا ترتبط بكل أنواع الأيقونات، وهي ليست مرئية، بل لها علاقة بالصورة المرئية، التي يتناقش المنظرون حولها، في معرض حديثهم عن العالمة الأيقونة *iconique signe*. الصورة ليست مجلماً للأيقونة، بل عالمة إيقونية، مثلها مثل الرسم البياني أو التشبيه. حتى لو لم تكن الصورة إلا مرئية، فمن الواضح أنه حينما أردنا دراسة لغة الصورة وظهرت سيميولوجيا الصورة، حوالي منتصف القرن، ارتبطت هذه السيميولوجيا أساساً بدراسة الرسائل المرئية. وبالتالي، أصبحت الصورة مرادفة لـ«التصور المرئي». والسؤال الذي طرحته بارت

عن الكيفية التي «تتخذ الصور من خلالها معناها»، يرافق السؤال: «هل تستخدم الرسائل المرئية رسالة نوعية أو خاصة؟ فإذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي الوحدات التي تتشكل منها؟ وبم تختلف عن رسالة اللغة الكلامية؟ هذا الاختزال إلى المرئي لم يبسط الأمور، إذ سرعان ما لاحظنا أن الصورة الثابتة والوحيدة والتي يمكن أن تشكل رسالة في الحدود الدنيا قياساً بالصورة المكونة من عدة مقاطع، ثابتة ومتحركة على نحو خاص، (بينت سيميولوجيا السينما مقدار تعقدها) كانت تشكل رسالة شديدة التعقيد.

المبدأ الأول الذي ينبغي علينا فهمه هنا، هو أن ما نطلق عليه اسم «صورة» هو كل غير متجلانس، أي أنها تضم في إطارها فئات مختلفة من العلامات وتنسق بينها، أي مجموعة من «الصور» بالمعنى النظري للعبارة (علامات إيقونية متشابهة)، إضافة إلى علامات تشيكيلية هي الألوان والأشكال والتقويم الداخلي، والمادة texture وغالباً علامات لغوية تنتمي إلى اللغة المنطقية. العلاقة القائمة بين مختلف هذه العناصر، هي التي تنتج المعنى الذي تعلمنا، إلى حد ما، كيفية فك رموزه، وفهمه من خلال الملاحظة المنهجية.

النقطة المشتركة بين مختلف دلالات كلمة «صورة» (صور مرئية/صور عقلية/صور افتراضية) هي على ما يبدو التشبيه. الصورة، سواء أكانت مادية أو غير مادية، مرئية أو طبيعية أو مصنوعة، هي عبارة عن شيء يشبه شيئاً آخر.

حتى حينما لا يتعلّق الأمر بصور ملموسة، بل عقلية، يبقى معيار التشبيه هو الذي يحدد هذه الصور: فهي إما تشبه الرؤية الطبيعية للأشياء (الحلم، الاستيهام) وإما أنها تتكون انطلاقاً من تشابه نوعي (تشبيه كلامي، صورة الذات، صورة مميزة أو تجارية). ينجم عن هذه الملاحظة أن القاسم المشترك، أي التمثيل والتشبيه⁽¹⁾، يضع

(1) مفهوم التشبيه والتمثيل اختلف فيه: فالتشبيه عند عبد القاهر ما لا يحتاج إلى تأول في فهم صورة التشبيه وإجراء الشبه. والتمثيل عنده ما يحتاج إلى تأول في إعمال الشبه كقولنا: (كلام كالعمل في الحلاوة) فالحلابة في الكلام مما يحتاج إلى تأول لأنه ظاهر في العمل غير ظاهر في الكلام إلا على جهة التأول، والتأول هو ما اصطلاح عليه بالوجه (العقل) (أما التمثيل عند السكاكي فما كان عقلاً مركباً، العقل على مذكرت والمركب أن يكون منزعاً من جملة أشياء لا يصح التشبيه إلا بانتزاع الصورة من جميع عناصر المتشبه به أي أن الصورة القائمة لا تكون من شيء مفرد كتشبيه العلم بالنور وإنما تشبيه شيء بمجموعة أشياء، وتفسد إذا ما أقمنا الصورة على ركن دون آخر أما

مسألة الصورة في فئة التصورات. فإذا كانت تشبه، فهذا يعني أنها ليست الشيء الذي تشبهه، وبالتالي فوظيفتها تكمن في الإيحاء والدلالة على شيء آخر يختلف عنها فتلجأ إلى عملية التشبيه. إذا رأينا في الصورة أنها تصور، فهذا يعني أنها نلتقطها على أنها علامة.

النتيجة الثانية، وهي إدراك الصورة على أنها علامة تشبيه. والتشبيه يشكل مبدأ عملها. قبل أن نتساءل عن عملية التشبيه، يمكننا ملاحظة أن مشكلة الصورة هي مشكلة التشبيه وأن ما تثيره من خشية، سببه تنوع التشبيهات: فقد تصبح الصورة خطيرة من خلال المبالغة، أو بسبب خلل في المشابهة. إذ الإفراط في التشبيه من شأنه أن يثير الالتباس بين الصورة وبين ما تمثله. وإذا كانت المشابهة غير كافية، تتشوش الرؤية ويطغى الإحساس بعدم الجدوى. وبطبيعة الحال، نحن لا نتحدث هنا عن (الكارикاتير) الذي يقوم على التضخيم والمبالغة والتشويه، والاكتفاء بوجه واحد أو ربما بأكثر، من أوجه التشبيه.

في اللوحة التالية للرسام الفرنسي الشهير كوربيه Courbet والتي تحمل عنوان: (محترف الرسام)، المستوحاة من إحدى قصائد الشاعر الفرنسي الكبير بودلير، مطلعها «أصرخ من الأعمق» (استوحاها بدوره من مفهوم القيامة). في هذه اللوحة

- التمثيل عند جمهور المتأخرین فهو ما كان مركبا. فليس الأمر قائمًا على استخدام لفظ (مثل) أو (الكاف) للتفریق بين التشبيه والتتمثیل، إنما جماع مasic que في التفریق قائم على اعتبارات - الإفراد والتركيب في المشبه به. - العقلي والحقیقی في إجراء التشبیه.

التشبيه واضح.. قولك: فلان كالغیث.. أو فلان غیث.. وجود طرف في التشبيه يحدد أن هذا تشبيه.. وأيضاً مشبه واحد بمشبه واحد. فإذا قلت.. جاء الغیث وأنت تقصد شخصاً.. وهذه استعارة.. فقد قمنا بالتخلي عن المشبه و هنا يخرج التشبيه عن كونه تشبيها.. أما التمثيل كما في قوله تعالى «وَمَنْ لَمْ يُفْلِحْ فِي الدُّنْيَا فَلَا يُؤْمِنُ بِهِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا يَصْنَعُ». الله سبحانه و تعالى .. يشبه رسوله بالراعي الذي ينادي على الكفار الذين كالبهائم التي لا تسمع الصوت ولا النداء.. هنا أكثر من مشبه.. المشبه الأول الرسول صلى الله عليه وسلم .. وشبهه الله بالراعي.. والمشبه الثاني الكفار.. وشبههم الله بالبهائم.. ونلاحظ هنا أنه تشكلت لدينا صورة راعي ينبع وبهايم لا تسمع.. وقد تكون أعداد المشبه أكثر من هذا العدد.. والتشبيه التمثيلي أقوى من التشبيه العادي بلا شك لأن فيه تركيز أكثر. انظر الرابط:

نرى أشخاصاً حقيقين. إلى اليسار رسم كوريه أشخاصاً، وشخصيات ومهن يكرهها (ناقد معروف قسا عليه في أحد مقالاته، وخوري، وصياد مع كلبه، ومحارب سابق، وبنت هوى، ويهودي يحتضن صندوقاً مليئاً بالنقود)، وإلى اليمين ترى، «الأصدقاء» الذين كان يحبهم ويعجب بهم. وفي أقصى اليمين، نرى بودلير جالساً فوق طاولة خشبية بشعره القصير، وهو بصدّر قراءة كتاب، لا يغير بالأَ لـما يدور حوله. وخلفهم تماماً، تقفجان ديفال⁽¹⁾ وهي تنظر بعنجه في مرآة. في منتصف اللوحة، نرى الرسام نفسه، مديراً ظهره إلى ناظري اللوحة، وهو بصدّر رسم منظر طبيعي لم واقعاً تحت زاوية نظر «الموديل»، الذي هو عبارة عن امرأة عارية مكتنزة الجسم، والتي كانت غائبة عن اللوحة في اللوحة - أي التي كان الرسام يقوم برسمها .

المحصلة، لوحة غريبة تشبه ساحة المعجزات أو مصححاً للمجانين. ففيها كل شخصية تبدو غير مكترثة بالشخصيات الأخرى، منشغلة بأمور مختلفة. هناك من رأى في كوريه رساماً واقعياً، ربما، لكن الواقعية تغيب عن هذه اللوحة لما فيها من جنون وغرابة .



(1) عشيقة بودلير الشهيرة

ما قلناه أعلاه، ليس تحليلًا لللوحة، بل مجرد جرد لبعض العناصر الالزمة للدخول إلى عالم اللوحة (سيميائيتها). ثم لو شئت الذهاب بعيداً في تحليلها لعاملتها معاملة النص، وقسمت سطحها إلى ثلاثة أقسام، لتحديد سطحها أو شكلها الخارجي، ولسميت كل قسم منها «عالماً صغيراً» وبالتالي تكون قد وضعنا أيديينا على ثلاثة عوالم صغرى (ميكروية «micro»)، يشكل منها عالم اللوحة الكبير (ماكروي)، ولو لم يكن له اسم (محترف الرسام) لقلنا عنه أنه عالم ناقص⁽¹⁾: عالم المفكرين والمثقفين، وعالم المال والأعمال، ثم عالم الرسام بما في ذلك أدواته. يلاحظ المراقب (ما زلتنا في الشكل) أن الأول والثاني، قاتمان لونياً، إلى حد ما، وفي المنتصف عالم الرسام، الذي ينبعث منه الضوء المتمثل بثلاثة عناصر هي السماء، في الطبيعة التي يقوم الفنان برسمها، والمرأة العارية (الموديل). في عالم المثقفين، ترى الشخصون ينظرون إلى الأعلى، بينما في عالم المال تراهم ينظرون، بشكل عام، إلى الأسفل (غير عابثين بأي شيء)، ولا حتى بصورة المسيح المصلوب)، باستثناء اليهودي الذي ينظر بشكل مستقيم، فلا نعرف إن كان ينظر إلى المرأة العارية أم إلى عالم خلف القسم الذي يقف فيه المفكرون، نرى الأفق مفتوحاً من خلال الضوء المنبعث منه، والذي، أما خلفية رجال المال فهي عبارة عن حائط مسدود.

بعد هاتين الخطوتين، يمكن الانتقال إلى تحديد العلامات (وهي هنا أيقونية في مجملها)، وإلى المضمر اللغوي، والرابط بينها، ويمكن أن نتحدث عما إذا كان بين هذه العوالم الثلاثة أي نوع من التواصل أم لا، الخ.

(1) يقول بيرس: «أي صورة مادية، مثل اللوحة، هي اتفاقية conventionnelle، من حيث طريقة تصويرها، لكن إذا لم يكن لها اسم فهي أيقونة ناقصة. وبالتالي فإن لوحة كورييه هذه، تنتهي إلى» العالم غير المكتمل. ينظر: Charles S. Peirce: *écrits sur le signe*, seuil, Paris, 1978, p.148 et suivantes.

الصورة الفوتوغرافية

في كتابه «أسطوريات»⁽¹⁾ يربط رولان بارت الصورة الضوئية (الفوتوغرافية) بالأسطورة وبالكلام الأسطوري: «الأسطورة كلام... وهذا الكلام رسالة، وبالتالي يمكن للكلام أن يكون غير شفهي (ملفوظ)؛ فقد يتكون نكتابات أو تصورات: الخطاب المكتوب، وقد يكون على شكل صورة ضوئية» ويضيف قوله «ستنظر إلى الصورة باعتبارها كلاماً مصلها مثل مقالة في صحيفة» (ص 183). وفي مقالته الموسومة «رسالة الفوتوغرافية» (1961) يقول إن الصورة الضوئية هي «رسالة بلا مدونة». و«نحن لانشعر بهذه الرسالة، أو تلقاها فحسب، إنما نقرؤها أيضاً».

حينما يتحدث بارت عن «قراءة الصورة» باعتبارها «اللغة»، فينبغي أن يعتمد ذلك على مارتينيه للغة باعتبارها «تمفصلاً ثانياً»، وعلى مفهوم العلامة المكونة من «دال ومدلول». وبالتالي كيف نقرأ منظومة غير لغوية بأدوات اللغة، لاسيما وأنها تتكون من علامات لغوية اعتباطية (غير مبررة منطقياً)، وتسير أفقياً في اتجاه واحد؟

كيف نسبغ على ناظر الصورة خصائص قارئ النص؟ وهل هناك لغة تقولها الصورة أم لغة على الصورة؟ على أي حال، بارت نفسه، حاول تفسير ما يبدو تناقضاً في قوله «قولنا عن الصورة أنها لغة، صحيح وخاطيء في الوقت نفسه»، هو خاطيء بالمعنى الحرفي، أي إذا نظرنا إلى اللغة باعتبارها خطية واعتباطية ومزدوجة التمفصل، لكنه صحيح بالمعنى العام، أي إذا نظر إلى الموضوع من باب الاستعارة. ونظن أن بارت يقصد في هذا تعريف شومسكي للغة *langage*، باعتبارها قدرة الفرد على تعلم لسان ما، أو إنها قدرة على التعبير يشكل اللسان جزءاً منها، بمعنى آخر، إذا نظرنا إلى اللغة باعتبارها تنتهي إلى مجال السيميولوجيا (السيميائية). فالصورة مثلها مثل الوردة وزققة العصافير وغيرها من العلامات التي لا تنتهي إلى المنظومة اللغوية.

قد لا يعرف البعض أن ازدهار الصورة الضوئية قد رافق المد الرومنتيكي الأوروبي (الفرنسي على نحو خاص)، أي أنه تم استثمار الصورة للتعبير عما عجز عنه بعض

(1) بارت، ر.: *أسطوريات*، ترجمة د. قاسم المقداد، دار الإنماء الحضاري، حلب/سوريا 1996

الكتاب من أحاسيس تتعلق بـ«النوستالجيا» وـ«الهروب من الواقع»، «القلق الناجم عن المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي شهدتها القرن التاسع عشر» (طبعاً دون أن ننسى عصر النهضة)، إضافة إلى ما تسببت به الحروب الاستعمارية من «اغتراب فكري وعاطفي»، عند عدد لا يأس به من أدباء وفلاسفة الغرب. واستمرت الصورة بلعب هذا الدور، إلى أن وقعنا في ما يسميه البعض بـ«التضخم اللغوي في الحديث عن اللغة».

الإنسان يدرك الواقع ويضع بعض الظواهر المحيطة ذيَّه في إطار موضوعات معبر عنها لغويأً. يبدو أن اللغة الاستعاريَّة قد استهلكت شرعاً ونشرأً، فجاءت الصورة، ليُرى البعض فيها «لغة» أكثر اقتصادية من اللغة بمعناها المعروفة. لكننا وقعنَا مرت أخرى في معضلة «تقويل الشيءِ ربما، ما لا يريد قوله»، لكن من يمنع الإنسان من فعل هذا الذي يفعله؟ لذلك قيل أن اللغة استعارية إلى حد ما. وهي مقوله حقيقة تأملنا في عدد الصور التي نعبر عنها من خلال اللغة بشكل يومي.

ونعود إلى السؤال الأساس: هل يمكن قراءة الصورة الضوئية؟ وهل يمكن اعتبارها نصاً، من هذا المنظور؟ ليس بالمعنى التقليدي للعبارة بالتأكيد لأن الصورة الضوئية تتحرك في ما يشبه «الأرض المحايدة»، فهي حقيقة من جهة، وغير حقيقة من جهة أخرى. إنها تحاكى الحقيقة، ولنست الحقيقة.

حينما تتحدث عن اللغة المتمفصلة ثانياً، فنحن نعني بهذا اللغة المشفوهة، وليس اللغة المكتوبة، التي طالما قيل إنها إحدى خصائص الجنس البشري، وهو قول غير دقيق، لأن كثيراً من الناس لا يعرفون الكتابة، بينما الخاصية العامة للإنسان، تكمن في تفاعله مع المشفوه ورد فعله عليه.

تكمِّن خصوصية الصورة، باعتبارها أحد الفنون المرئية، في طابعها الأيقوني. أي أنها تقيم علاقة سببية مع الشيء (الشيء). وبالتالي يمكن مقاربتها على أربعة مراحل: المرحلة الأولى هي التشابه الحقيقي (إذا نظرنا إليها كأيقونة)، أي أنها تُعدُّ مرآة للعالم. وهي فكرة تتناغم مع فكرة كون اللغة تعكس العالم، ومن هنا إمكانية مقاربتها من هذا المنظور. ثم جاء البنويون الذين جعلوا من اللغة ممحاة للواقع، وهو ما فتح الباب أمام فكرة أن الصورة تفسر الواقع وتغييره، وبالتالي فالصورة رمز

لهذا الواقع (على اعتبار أن اللغة البشرية رمزية)، أي أنها عالمة غير مُبرّرة. وفي مرحلة أخرى، عدّت الصورة، بمثابة أثر للواقع *trace du réel*، أي مؤشر، بعد ذلك تصبح مشابهة له (إيقونة) وتمثيله بالمعنى (رمز). أما المرحلة الثالثة، فهي جماع المرحلتين السابقتين. وعلى هذا الأساس يتم تحليل الصورة وفقاً لرأي فيليب ديبيوا.⁽¹⁾

نظام الدرجة (الموضة)

الكتب واللوحات، والمناظر الطبيعية، والموسيقا، والحياة اليومية... الخ، كل هذا ما فتيء يشغل بال الإنسان ويتحقق له عن معنى أو دلالة، أو الأقنين معاً. أما قضية الملبس و«الموضة»، وهي من أهم القضايا السيميائية، فلم تشغل بال الباحثين ، من هذا المنظور، إلا لماماً، إلى أن جاء رولان بارت، في كتابه الفريد «نظام الدرجة»⁽²⁾، لكي يضع منهجية دقيقة لدراسة معانيها ودلالتها.

يقسم بارت فهمه للملابس إلى ثلاثة أقسام: اللباس - الصورة واللباس المكتوب، واللباس الحقيقي. الأول هو الذي نراه مصورةً (بآلة تصوير أو مرسوماً باليد) في الصحف والدوريات، أما الثاني فهو الذي يتحدث عنه بعضهم، أي اللباس المُعبر عنه باللغة، بمعنى آخر «اللباس الذي تم تحويله إلى لغة». هنا ان اللباس يعبران من حيث المبدأ، عن واقع واحد (هنا الثوب الذي ارتديه هذه المرأة ذات يوم)، لكن بنيت عما مختلفة. لسبب بسيط، هو أنهما ليسا مصنوعين من المادة نفسها ، مما يعني اختلاف العلاقات بين مكونات كل منهما. لكن هنا لا يعني ، أبداً ، أن كلاً من هاتين البنيتين تختلط تماماً بالمنظومة التي تنتمي إليها: بنية اللباس - الصورة مع منظومة الصورة الفوتوغرافية، وبنية اللباس المكتوب مع مع منظومة اللغة (ص 12-14).

اللباس الحقيقي يشكل بنية ثالثة تختلف عن البنيتين السابقتين، حتى لو كانت تُعدُّ نموذجاً لهم. تقع بني اللباس - الصورة على مستوى الشكل *forme*، واللباس المكتوب، على مستوى الكلمات *mots*، أما اللباس الحقيقي فيقع على مستوى اللسان *langue*، المعروف أنه ليس نقلأً للواقع، كما يقول أندريه مارتينيه⁽³⁾. وبالتالي

(1) Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles, 1983

(2) Barthes,R.: *système de la mode*,Seuil,Paris,1967

(3) Martinet,A. ,*Eléments de linguistique générale*,Paris Colin,1960,1 ,6.

فإننا لانرى اللباس الحقيقى بكل جوانبه وأبعاده، بل جزءاً منه، واستخداماً شخصياً وظرفياً.

المهم أن تحليل اللباس الحقيقى يختلف عن تحليل اللغة على اللباس (كما في الدعاية، على سبيل المثال): تحليل اللباس الحقيقى يندرج في إطار مكوناته المادية ن أما تحليل القول على اللباس فيندرج في إطار تحليل اللغة، وينطبق عليه ما ينطبق على تحليل الخطاب على الصورة وغيرها. وفي كل الأحوال، يبقى تحليل الدرجة في إطار البحث عن معنى هذا اللباس أو ذاك⁽¹⁾.

يقارن رولان بارت الأدب بالدرجة من حيث اشتراكمها بتقنية واحدة هدفها ، في نهاية المطاف، الإيهام بتحويل الشيء المادي إلى لغة(ص23)، أي عبر وصفه لغوياً. وهي تقنية يمكن تطبيقها على الأدب والصورة في الوقت نفسه. ففي الأدب يستند الوصف إلى شيء غير مرئي (سواء أكان حقيقياً أم متخيلاً) يجعله موجوداً. أما في الدرجة، فإن الشيء الموصوف منجز بشكل تشكيلي (إن لم يكن واقعياً، على أساس أنها إزاء صورة فوتografية). وبالتالي، فإن وظائف وصف الدرجة محدودة، وبما أنها أصلية، لأنها لا تقدم الشيء نفسه ولا المعلومات التي يوصلها اللسان، إلا إذا كانت لغواً ، هي بالتعريف، الوظائف التي لا تستطيع الصورة أو الرسم نقلها. وتؤكد أهمية الصورة المكتوبة وجود وظائف نوعية للغة، لا تستطيع الصورة، مهما بلغ تطورها في المجتمع المعاصر، التكفل بها. ويتساءل بارت عن الوظائف النوعية للغة، بالقياس إلى الصورة، في اللباس ■

(1) هذه الأسطر القليلة هدفها الدعوة إلى قراءة كتاب بارت، والتعمق في تفاصيله الهامة جداً على هذا الصعيد، والتي أنسنت، لاحقاً، لما لكثير من التحليلات المتعلقة بهذا الموضوع.

مقدمة لدراسة مسرحيات تشيخوف

اليزافيتافين^(*)

ت: د. فؤاد عبد المطلب

«لا تظهر القوة الشعرية لمسرحيات تشيخوف عقب القراءة الأولى. فأنت بعد أن تقرأها تحدث نفسك وتقول: هذا جيد ولكن... ليس هناك شيء مميز. لا شيء يدعوك للإعجاب. كل شيء كما يجب أن يكون: مأثور... واقعي... لا جديد...» غالباً ما تكون القراءة الأولى لمسرحياته مخيبة للأمال. حيث تشعر بأنه ليس لديك ما تقوله

(*) المترجم: اليزافيتا فين هو الاسم المستعار للدينا جبيرتوفيتش - جاكمن، ولدت في روسيا الغربية من أبوين روسيين. درست اللغة الروسية والأدب الروسي في جامعة لينينغراد، ومن ثم انتقلت إلى إنكلترا عام 1925. إذ تزوجت من مواطن بريطاني عام 1929 وعاشت في إنكلترا منذ ذلك الحين. درست علم النفس في الثلاثينيات حيث حصلت على الدكتوراه في علم النفس من جامعة إكسفورد عام 1949. ومنذ ذلك درست علم النفس، ومارست العلاج النفسي للأطفال. ونشرت ثلاثة أعمال عن علم النفس. ولقد تضمنت كتب اليزافيتا فين: (طفولة روسية) وهي سيرتها الذاتية، وترجمات لأعمال روشنشينكو وبونداريف وكتاب آخرين. لقد نشر أندريه دوبيش كتابها الثاني عن ذكرياتها (فتاة نشأت في روسيا) عام 1970. ونشر كتابها الثالث (ذكريي روسيا) هاميش هاميلتون عام 1973. وقامت اليزافيتا بترجمة مجموعة من قصص تشيخوف وقدمت لها ثم نشرتها في طبعة صدرت عن «جمعية النشر» عام 1974. وكان آخر ما نشر لها ترجمة لمسرحيات يفغيني شفارتس الثلاث وهي (المالك العاري) (الظل والتنين) عام 1976، وروايات: (كلها أمواج) عام 1977، و(فيضان الربيع) عام 1979 و(المد) عام 1981. أعدت اليزافيتافين هذه الدراسة لتكون مدخلاً لقراءة مسرحيات تشيخوف الرئيسية، ونشرتها كمقدمة للأعمال المسرحية التي ترجمتها من الروسية إلى الإنكليزية، وصدرت في عدة طبعات عن دار بنغوين في لندن.

عنها. الحبكة؟ الموضوع؟ يمكن شرحهما بكلمتين. المقاطع التمثيلية؟ العديد منها جيدة ولكن ليس فيها ما هو أخذ لدرجة إثارة اللهفة عند ممثل طموح.

«ومع ذلك، فعندما تذكر بعض العبارات والمشاهد، تشعر أنك تريد أن تفكّر بها أكثر، ولو قت أطول، وتراجع عبارات ومشاهد أخرى في ذهنك، تراجع المسرحية بأكملها... ت يريد أن تعيد قراءة المسرحية. وعندما تدرك مدى العمق الذي يكمن تحت المعنى السطحي.....»

هذا ما قاله ستانسلافسكي⁽¹⁾ في كتابه (حياتي في الفن).

«تشيخوف لا يكل ولا يمل، فالرغم من تصويره الحياة اليومية في مسرحياته، يتحدث دائمًا ليس عمًا هو عرضي أو خاص ولكن عمًا هو إنساني، مع التشديد على كلمة «إنساني». فذلك هو الدافع الروحي الأساسي لديه.

«مسرحياته ملأى بالأحداث ليس على صعيد التطور الخارجي ولكن على الصعيد الداخلي. فالسكون الظاهر لشخصياته يحجب خلفه نشاطاً داخلياً معقداً».

بما أنّ الأثر الفني لمسرحيات تشيخوف يبقى محيراً، فمن الصعب وصفه أو شرحه. لذلك ليس من السهل تحديد مكانته كمسرحي بين المدارس المسرحية.

كتب ستانسلافسكي: «تأثيراته الدرامية متعددة وغالباً ما تستخدم اللاشعور. فيكون تارة انتباعياً وتارة أخرى رمزياً، وهو «واقعي» حين الضرورة، ويكون «طبعياً» بين الفينة والأخرى».

«وبجلاء نرى أن تشيخوف قلما يتبع الخطوط الخارجية للحبكة، فهو يهتم بتصوير الحياة اليومية بتفاصيلها الدقيقة. إنه بالتأكيد يقوم بكل هذه الأشياء، لكنه يحتاجها لإظهار المثل الأعلى الذي يكمن أبداً في عقله وهو الذي من أجله يتوق ويحلم طوال الوقت».

«لقد استطاع تشيخوف في أعماله المسرحية السيطرة على الحقائق الداخلية والخارجية... وبراعة المعلم المتمكن عرف كيف يحطّم الزيف الباطني والظاهري للعرض المسرحي بتقديمه حقيقة واقعية فنية جميلة... يبحث عنها في أكثر الطياع حميمية، وفي أعمق الزوايا سرية في القلب البشري. وتأثيره علينا هذه الحقيقة لأنها

(1) الممثل والمخرج الروسي الشهير، مؤسس المسرح الفني في موسكو.

غير متوقعة، وبعلاقتها الغامضة بتاريخنا المنسي، وبمعرفتها المسيبة للمستقبل وهي التي يصعب تفسيرها. وتلك المنطقية الخاصة لتجربة الحياة بما يحير الحس العام، منطقية تبدو كأنها تسخر أو تقوم بخدع ماكرة للناس فتشير فيهم الحيرة أحياناً وتضحكهم أحياناً أخرى».

«كل أولئك الذين يحاولون «الظاهر» أو «تمثيل» دور في مسرحيات تشيكوف يرتكبون خطأً فادحاً. ذلك أن المرء يجب أن يصبح جزءاً من مسرحياته، أن يعيش فيها ويجد كيانه فيها. ويسري مع الدم في الشرايين المتغلغلة بعمق والتي من خلالها تتدفق المشاعر كما يتدفق الدم من القلب».

«هذه الطباع والعواطف الرفيعة التي يعبر عنها تشيكوف من خلال فنه يلونها شعر الحياة الروسية الذي لا يموت. وبالنسبة لنا هي مأثوفة وعزيزة على قلوبنا وفيها سحر لا يوصف. ولهذه الأسباب نحن نقع تحت تأثير فنتها بسهولة»⁽¹⁾.

في الواقع، إنَّ الطباع والشخصيات والتقنية الفنية عند تشيكوف هي من صلب الحياة الروسية لدرجة أنَّ المواطن الروسي يقف متأنلاً أمام الاهتمام والتقدير اللذين تلقتهما مسرحياته في إنكلترا في السنوات العشرين الأخيرة. وكيف للإنكليز أن يستمتعوا بشيء بعيد كلَّ البعد عن ذوقهم التقليدي في الفن المسرحي؟ إنَّ تفسير ذلك قد يكمن في سمات الشخصية الخاصة للفرد الإنكليزي المتعلم المعاصر من جهة، وفي المزاج الاجتماعي السائد في الفترات المعنية: وهي الفترة التي كان تشيكوف يكتب فيها في روسيا، وتلك الفترة من التاريخ الإنكليزي بين الحربين العالميتين.

قد يبدو إجراء هذه المقارنة بعيد الاحتمال، ومع ذلك قلة أولئك الذين ينكرون أنَّ المناخ الفكري والعاطفي كان مناخاً من الكآبة وخيبة الأمل في أعوام ما بين 1919 - 1939، جاءت بعد الآمال الكبيرة التي أثارتها «الختامة الموقفة» «للحرب التي ستنهي الحروب». مرت روسيا في حالة مزاجية مشابهة ما بين 1880 - 1900 كنتيجة لفشل إصلاحات الكسندر الثاني في أن تترك أثراً عميقاً على الحشود

(1) ستانسلافسكي، (حياتي في الفن).

الخاملة من الشعب الروسي وكذلك طبقة الموظفين منهم. بالإضافة إلى ذلك فقد تحولت تلك الإصلاحات إلى إجراءات عقيمة على يدي خليفة القيصر الداعي للإصلاح: على الصعيد السياسي كلاً ابلاطين كان يمر في مرحلة من التراجع والتخفيض من النعمات؛ حتى على الصعيد الاقتصادي، وبالرغم من الاختلافات الكبيرة في التطور والتطبيق الاقتصادي كان هناك تشابهات. وكانت إنكلترا تعاني من البطالة الواسعة الانتشار بينما كان القرويون الروس يمررون في مرحلة تحول جزئي إلى عمال، حيث إن الفلاحين الفقراء كانوا قد أخرجوا من العمل في الأرض إلى المصانع المنشأة حديثاً.

إن التشابه بالمناخ يؤدي إلى تشابه في النباتات والحيوانات. كذلك كان التشابه بين الروس والخليجيين ما بين 1880 - 1900 والإنكليلز المحبطين ما بين 1919 - 1939. وكل من هاتين الفترتين تشكل فترة فاصلة ما بين حروب وثورات، قد تميزت بطبع من الإحباط الروحي: فالرجال والنساء الذين عاشوا في تلك الفترة كانت تسكنهم الإحساسات والأفكار نفسها. ربما كان الروس أكثر صراحةً من الإنكليلز في التعبير عن مشاعرهم، وربما كان الإنكليلز ضمئياً يحسدون الروس على مقدرتهم على التعبير بما يتعلّج في نفوسهم بدون خجل. وقد تكون مشاهدة مسرحية تشيكوف بالنسبة للمواطن الإنكليلزي الحساس بدليلاً تنبئياً.

إن المسرحيات التي هي نتاج نضج تشيكوف الفني تعكس هذا المزاج من الإحباط الروحي، وحالة العجز أمام القوى الإنسانية للظروف القاهرة، وإدراك الفرد لضلالته. فشخصيات هذه المسرحيات تتصرف وتتكلّم وكأنها تخبط، فاقدة إيمانها بنفسها وبمستقبلها لكنها تحاول إقناع نفسها، وبشكل عام وغير مباشر، إنه ما زال لها شأن، وعلى الأقل فإن أولادها أو أحفادها سوف يفيدهن نوعاً ما من معاناتهم وتضحياتهم، وسوف يسعدون في حياتهم. أو ليست هذه هي الخلية العاطفة لأعمال مثل (القبر المضطرب⁽¹⁾) و (العدد الأخير⁽²⁾).

(1) للكاتب بالينوروس.

(2) للكاتب ريتشارد هيلاري.

كما أن مسرحيات تشيخوف تبدو غير مثيرة البتة عند القراءة الأولى، كذلك هي قصة حياته التي تعطي الانطباع الأولي كقصة عادية جداً. فالخلفية التي نشأت منها شخصية الكاتب على مسرح الحياة كانت كثيبة وغالباً بائسة. لقد ولد تشيخوف لعائلة تاجر صغير، وفي بلدة ريفية صغيرة لم يستطع أن يقول عنها في السنوات الأخيرة سوى أنها «كانت قذرة ومملة، ذات شوارع مهجورة وشعب جاهل وكسل». اسم تلك البلدة هو تاغانروغ، وتقع على بحر آزوف قرب حدود القفقاس الشمالي.

كان أنطون ابن الثالث لبافيل ويفجينيا تشيخوف. كان له أخوان أكبر منه الكسندر ونيكولي. عُمِّد في 27 كانون الثاني عام 1860، أي بعد عشرة أيام من ولادته. وجاء بعده أخت وأخوان آخران. لقد كان من الصعب على عائلة تشيخوف الجمع بين الأمرين: أسرة من ستة أطفال وأب يفضل الفن الذي جعله يحمل عمله. لا شك أن بافيل تشيخوف لديه مواهب فنية. فقد عَلِم نفسه العزف على الكمان وأصبح رساماً ماهراً للصور الدينية. لسوء الحظ أصبحت ميول الأب الفنية بلاه للأولاد. ليس فقط لأنها تسببت في إهماله لعمله بل لأنه عرضهم إلى حرمان مادي كانوا في غنى عنه. كما دفعه حبه للموسيقا الدينية إلى تدريب أولاده على الغناء في الكنيسة قبل سن المدرسة - الذي لم يكن يبدأ قبل سن الثامنة أو التاسعة في روسيا - لذا كان على الأولاد النهوض قبل الفجر والمشي بتناقل إلى الكنيسة في مختلف الأحوال الجوية. لقد كتب أنطون في عام 1892: «عندما كنا نغني أنا وإخوتي مقطوعة ثلاثة في الكنيسة، كان الناس ينظرون إلينا بإعجاب ويبدون كأنهم يحسدون أبوينا، ولكننا نحن الأولاد كنا نشعر كالمحكومين الصغار الذين يقضون حكماً بالأشغال الشاقة».

لقد كانت تربية أولئك الأولاد قاسية. وفي آخر حياته كتب تشيخوف بمرارة: «لا يمكنني أن أسامح والدي أبداً على ضربه لي عندما كنت صغيراً جداً». مشاهد من سلوك بافيل الفظ مع زوجته تركت أيضاً ذكرى مؤلمة ومرةً عند أنطون الذي أشار إليها في رسالته لأخيه الكسندر عام 1889: «أريدك أن تتذكر أن الاستبداد والكذب دمرا شباب أمك. إن الاستبداد والكذب أفسدا طفولتنا، لدرجة أن التفكير في ذلك حتى الآن يخيفني ويسقمني. تذكر الرعب والاشمئزاز الذي كنا نشعر به في

وقت العشاء عندما كان أبي يشير شجاراً ويصف أمي بالحمق لأن الحساء كان مالحاً جداً بالنسبة إليه... الاستبداد جريمة كبيرة جداً».

من هذه الانطباعات المبكرة قد يكون نشأ الكره الشديد للنظام العائلي البرجوازي الصغير، وهي الانطباعات التي استمد منها تشىخوف مادة العديد من قصصه القصيرة. والتي غالباً ما تعبّر عنها الشخصيات في مسرحياته. يقول أندريه بروزروف في مسرحية (الشقائق الثلاث): «الناس هنا لا يفعلون شيئاً سوى الأكل، والشرب، والنوم... ومن أجل إدخال بعض التغيير في حياتهم ليتجنبوا أن تصبح كلها ضجراً وغباءً، انغمموا في ثرثرتهم الكريهة والفودكا والقمار والدعوى القانونية. النساء يخدعن أزواجهن، والرجال يكذبون على زوجاتهم، ويتظاهرن بأنهم لا يرون ولا يسمعون شيئاً. وكل هذه السوقية والتفاهة الساحقة تحطم الأولاد وتطفئ أي وميض يمكن أن يخلق لديهم، لذلك أصبحوا هم أيضاً مخلوقات شبه ميّة وبائسة، تماماً مثل بعضهم، تماماً مثل أهلهم».

مهما تكن تأثيرات تربية تشىخوف المبكرة على شخصيته، فإنها لم تسحقه أو تطفئ «الشعلة» التي في داخله. كل كتاب سيرته تحدثوا عن مرحه وحيويته وعن قدرته الهائلة على العمل، وتعاطفه الإنساني الكبير، وحبه للمزاج العملي الذي ميزه في شبابه المبكر كما في سنوات النضج. لقد أظهر شجاعة وروح مرح مذ كان صبياً لم يفارقه حتى وهو على فراش الموت. من المسررات القليلة التي عاشها أولاد تشىخوف كانت رحلة صينية سنوية إلى عزبة كبيرة حيث كان جدهم يعمل وكيلًا فيها. لقد كان «بطل القناة» العجوز، كما وصفه تشىخوف في رسالة إلى زوجته، قناً سابقاً وشخصية مرموقة تماماً. وقبل عدة سنوات من تحرير الأقنان في عام 1861، اشتري يغور تشىخوف من مالكه تشرتكوف حريته وحرية أولاده وكان والد أنطون واحداً منهم. وحقيقة كونه قادرًا على دفع مبلغ ثلاثة آلاف وخمسمائة روبل لصاحب الأرض، أي ما كان قد وفرها وهو لا يزال قناعاً تدل على أنه كان رجلاً ذا قدرة ومثابرة نادرتين. على الأرجح إنه كان منذ ذلك الحين يعمل وكيلًا للمزرعة ويعامل على هذا الأساس. وحالة النفوذ هذه على أقرانه والتي قد وصل إليها وحافظ عليها في تلك الأيام لا يمكن أن تعزى إلا لتلك القسوة في شخصيته والتي تضمنتها عبارة

تشيخوف في وصفه له. كانت لأولاد تشيخوف حرية الدخول إلى العزبة عندما كانوا يزورون جدهم، وكانوا يحبونها. والشيء الوحيد الذي حُرم عليهم كلياً هو قطف الثمار من بساتين مالك الأرض. لا شك أن عقابهم سيكون الجلد الشديد بالسوط إذا تجرؤوا وخالفوا الأوامر. ومع ذلك تحدث إيفان، الأخ الأصغر لتشيخوف، عن مرة راهنه فيها أنطون على أنه سيقطف تفاحة أمام عيني جده المخيف. فطلب من إيفان أن يجلس تحت شجرة تفاح وصعد فوق ظهره ومن ثم وثب في الهواء قاطفاً تفاحة وجده ينظر إليه. فضحك الرجل العجوز وهو يدخن غليونه، فلم يكن أمامه أن يفعل شيئاً آخر أمام سعة حيلة حفيده الصغير.

مهما تكن ظروف العيش صعبة في الريف في ظل النظام القيصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فالتعليم لم يكن مكلفاً. فلقد كان بمقدور بافيل تشيخوف وبالرغم من أحواله المعتدلة أن يرسل كل أولاده إلى مدرسة ثانوية. كان أنطون طالباً مجدأً، ولكن الظروف في البيت لم تكن مناسبة للدراسة، وكان عليه أن يمضي سنتين إضافيتين في المدرسة الثانوية، بسبب رسوبه في السنتين الثانية والخامسة. وفي سن الرابعة عشرة كان أنطون يتعلم الخياطة ويدرس في آن معاً، ولكن تجربته هذه لم تكن ناجحة ولم تستمر سوى سنة واحدة. وعندما كان أنطون في السادسة عشرة من عمره أفلس والده مما اضطره إلى مغادرة تاغانروغ سراً آخذًا معه زوجته وأولاده الصغار. أما ولداته الكباران فكانا في موسكو، الكسندر يدرس في الجامعة، ونيكولي في مدرسة الفنون. فالتحقت بهم العائلة هناك تاركةً أنطون في تاغانروغ لإنها دراسته. ومما له دلالةً كافيةً، أن الفترة التي ترك فيها تشيخوف ليتدبر أموره ويحصل على معيشته جزئياً بإعطاء دروس خصوصية للتلاميذ الصغار أثبتت أنها فترة «تفتحه». فتحسن عمله المدرسي بسرعة وأصبح محرراً لمجلة المدرسة التي سماها «المتأتى» ساهم فيها بكتابة قصص فكاهية صغيرة لاقت استحساناً من أخيه الكسندر ومن صحفي ناشئ أيضاً. وقد كانت مجلة «المتأتى» خليفة لمجلة مدرسية سابقة شارك أنطون فيها عندما كان عمره ثلاثة عشر عاماً.

وتبين سرعة تطور شخصيته ومبادئه السلوكية في رسالة إلى أخيه الأصغر منه مايكيل، كتبت عندما كان أنطون في السادسة عشرة. وقد لام آنذاك أخيه مايكيل على

توقيعه بـ«أخوك الصغير التافه»، قائلًا: «أنا لم أحب هذا الوصف لك. يمكنك أن تعرف بعدم أهميتك أمام رب، والجمال، والطبيعة، ولكن أمام الناس عليك أن تظهر كرامتك الإنسانية. وأنا أعتقد أنك إنسان شريف لا وغد. حسناً إذًا، احترم الإنسان الشريف فيك وتذكر أنه لا يسكن أن يدعى الرجل الشريف «تافهاً».

بعد عشرات السنوات، وفي رسالة إلى أخيه نيكولاي، تطور هذا المشاعر عن التصرف إلى ما يشبه القانون السلوكي الذي يلقي برجل «حسن التربية».

«مشكلتك أنك نشأت نشأة سيئة جداً. فالأشخاص الذين ينشئون بشكل سيء يحافظون عادةً على مبادئ السلوك التالية: يحترمون الإنسان، ولهم: السبب هم دائمًا متسامحون، لطفاء، مهذبون، ومتعاونون. وهم لا يخلقون مشائخن من أجل أشياء تافهة... وهم لا يشعرون بالشفقة فقط على المساكين والقطط... وهم يحترمون ملكية الآخرين، ولذلك يدفعون ديونهم... وهم لا يتصنعون، وإنما يتصرفون أمام الناس كما في بيوتهم، كما أنهم لا يتباهون أمام من هم أقل منهم شأنًا. فهم لا يكررون الكلام ولا يعطون ثقتهم لأشخاص لا يستحقونها... إنهم لا يذلون أنفسهم ليثيروا الشفقة... وهم ينمون حسهم الجمالي. ويسعون قدر الإمكان لکبح الغريزة الجنسية لديهم ولجعلها سامية»...

«إن ما يحتاجه الفرد هو العمل المتواصل، ليل نهار، القراءة الدائمة، الدراسة وتدريب الإرادة. فالوقت ثمين...».

لم يكن هنا مجرد وعظ لا مسوغ له، لكنه عقيدة حية عاش حياته كلها تبعاً لها. إن تحقيق شخصية مثالية مثيرة للإعجاب بصلابتها لا يمكن أن يتم دون صراع؛ لكننا لا نعرف شيئاً عن هذه الصراعات الداخلية إلا بشكل غير مباشر من خلال عباره أو اثنتين في رسائل تشخيص.

وفي عام 1889، كتب لسوفورين، محرر جريدة «الأزمة الحديثة» وصديقه الشخصي لسنين عديدة:

«اكتُب قصة عن شاب، ابن ملقم سابق ومهنته الآن تاجر صغير، غنى في ثلاثة الكنيسة، والذي نشأ منذ أن كان في المدرسة على احترام الموظفين الرسميين وتقبيل

أيدي الكهنة، والإذعان لأراء الآخرين، إنسان يكون ممتداً دائمًا لشريحة اللحم لكل كسرة خبز يأكلها. أكتب قصة عن هذا الشاب، الذي جُلد بالسوط العديد من المرات، والذي لم يكن لديه حذاء يلبسه في الشتاء عندما كان يمشي على الثلج ليعطي دروسه الخصوصية. شاب كان يتشارجر والأولاد الآخرين، ويعذب الحيوانات، ويحب تناول الطعام في منازل أقربائه الأغنياء، ويمثل دوراً أمام الله وأمام الناس دون أي سبب إلا لأنه كان يدرك مدى تفاهته الشخصية. صيفٌ كيف اعتصر هنا الشاب بالتدريج شيئاً فشيئاً ف شيئاً الذات العبودية من كيانه ؛ وكيف استيقظ ذا صباح ليحسن بآذن الدم الإنساني الحقيقي يسري في عروقه، عوضاً عن دم العبيد».

في رد على بعض ملاحظات زوجته كتب لها في عام 1903 : «قبل عام من وفاته، معتزًا بشخصيته»:

«عليّ أن أخبرك أني فعلاً جاف الطبع، وأنني سريع الغضب، وغير ذلك. لكنني تعودت السيطرة على نزواتي. لذا يجب على كل رجل محترم أن لا يترك العنوان لنفسه، فالله وحده أعلم بما كنت أفعله في الأيام الماضية!».

لم يفارق تشيشوف أبداً هذا السلوك الحازم تجاه نفسه. لقد جعل من نفسه «المروض لذاته»، لقد كانت الحاجة إلى ضبط النفس، هي السبب الوحيد الذي قدمه. ليفسر قراره المفاجئ المعروف بمعادرة بطرسبورغ في عام 1890 ، العام الذي شهد انتشار شهرته. وكذلك ليفسر شروعه في الرحلة الخطيرة والشاقة إلى جزيرة «سخالين».

«يجب عليّ أن أكون المروض لذاتي، فالرحلة تعني ستة أشهر مضنية من الجهد العقلي والعضلي المتواصل. لكن عليّ أن أقوم بها لأنني من الجنوب ولأنني عرضة لأن أصبح كسولاً، لذا يجب أن أدرّب نفسي».

ويقول في مناسبة أخرى:

«أنا أحقر الكسل تماماً كما أحقر الضعف وفتور العواطف»

إنه من الممتع تأمل العوامل المؤثرة في شخصية تشيشوف. لقد كانت أمه إنسانة رقيقة القلب وذكية على نحو واضح، فقد عملت بكل جهدها لأجل أولادها

مضحيةً براحتها، وناضلت لتخفيض أثر قسوة والدهم عليهم. كان أنطون يقول دائماً عن أسرته: «لقد ورثنا - نحن الأولاد - الروح من أمّنا، والموهبة من والدنا». هو نفسه كان مؤمناً بالآثار القوية للتربية. لقد أخبرنا أخيه ميشيل بأن أنطون لطالما أعلن عن قناعته بأن التربية أهم من الوراثة، وبأنه بالطريقة التربوية السليمة يمكن التغلب حتى على الصفات الموروثة السيئة. وربما وجد نفسه عاجزاً عن تفسير ذلك التفاعل الغامض بين الوراثة والبيئة أي كيف أن والد تشيخوف أنجباً عدداً من الأولاد الذين يختلف كثيراً بعضهم عن بعض. الكسندر، الذي أصبح صحيفياً، وعاش حياة فاسدة، ضيع فيها موهبته. ونيكولاي، الرسام الموهوب، الذي كان يشرب كثيراً ومات شاباً بمرض السل. إيفان ومتسلل اللذين لم يتميزا بأي شيء. في وقت أصبح أنطون كاتباً مرموقاً وشخصيةً رائعة.

ليس هناك أي دليل على وجود أي تأثير نافع وقوى في حياته عندما كان تلميذاً. فلم يعرف له صديق أكبر منه أو أستاذ كان يوحى إليه بالمبادئ التي ناضل من أجلها على الصعيد الشخصي والاجتماعي. الصديق الوحيد له في سنواته المبكرة والذي يذكره كتاب سيرة حياته هو طبيب المدرسة الذي عالجه من مرض مزمن مرّ به وهو في الخامسة عشرة من عمره. وقد عزوا إلى هذه الصدقة قرار تشيخوف أن يتّخذ الطب مهنة له.

في آب عام 1879 انتقل إلى موسكو للعيش مع أسرته ودخل كلية الطب في جامعة موسكو. لقد فسر اختياره هذا بقوله «إنه لم يكن لديه سوى» فكرة غامضة عن كليات الجامعة «وهو» لا يتذكر نوع الاعتبارات التي دفعته لاختيار الطب، ولكنه أضاف أيضاً بأنه «لم يندم أبداً على اختياره هنا».

ومن المهم أيضاً أن دخوله إلى الجامعة قد تزامن مع استلامه مسؤوليات رب الأسرة. فلقد كان لوالده في تلك الفترة وظيفة وضيعة كبائع في مخازن موسكو حيث كان غالباً ما يمضي ليته هناك. وكان أخيه الكبير الكسندر، يسكن بعيداً عن المنزل. وكانت شخصية أخيه الثاني، نيكولاي، ضعيفة وهو غير قادر على تحمل المسؤولية. فقد أصبح أنطون المسؤول عن لقمة العيش وصاحب الكلمة في البيت،

يقدم المواقع الأخلاقية لأخوته الأصغر سنًا: «عليكم ألا تكذبوا. وعليكم أن تكونوا مستقيمين». وهكذا دواليك.

وكان يمضي الوقت الذي يفرغ فيه من دراسته في كتابة المداعبات الهزلية والقصص القصيرة للمجلات الأدبية الأسبوعية، والنقود التي يكسبها كانت تنفق على الأسرة بأكملها.

ومعروف أن تشيشوف خلال السنوات الأربع من دراسته قد عمل بجد ونشاط. لقد تميز عام 1883 بزيادة الإنتاج الأدبي الذي وصل إلى مائة وعشرين قصة قصيرة كُتبت بشكل أساسى لمجلة أسبوعية تدعى (الشظايا). وقد كان لدى المحرر، ليكاف، ميزة اكتشاف المواهب الشابة والحصول على مساهمات منتظمة منهم لمجلته. وخلال الأعوام ما بين 1882 - 1885 بقى تشيشوف مساهماً منتظماً عنده، يزوده بالقصص، والمشاهد الهزلية والمقالات التي كانت قصيرة ومسلية.

إن معظم المواد التي قدمها في تلك السنوات كانت دون شك من نوعية رديئة، وتشيشوف نفسه لم يكن لديه شك في ذلك. لقد كان يكتب بسرعة، ويكتب من أجل النقود. ومن غير المؤكد أن الكتابة كانت تعنى له في تلك السنوات أي شيء آخر غير وسيلة لكسب العيش. «لقد خربشت مشهداً هزلياً سخيفاً» «لقد حبكت رواية» هكذا كانت التعبيرات التي كان يقولها عن عمله الأدبي آنذاك.

قال كاتب روسي بوجود نموذجين متافقين للشخصية الروسية: الأول مرح، سعيد، مسرف في الثقة، متبعج، شخصية «تعامل مع البحر وكأنه بعمق الركبة» كما يقول المثل الروسي، والثاني هادئ، غير دعي، مجد، وفوق ذلك متواضع، مع كره فطري لكل صنوف المباهاة بالنفس وتمجيدها. وتنفذ هذه الصفات عبر كل التمايزات في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، وهي موجودة في كل طبقات المجتمع الروسي. ويبدو تشيشوف كأنه يجمع بين مرح الشخصية الأولى وكل صفات الشخصية الثانية. وقد يشعر المرء أحياناً من الطريقة التي يتحدث بها تشيشوف عن نفسه بأنه يعاني من شعور بالدونية.

«لقد تركت ورائي جبالاً من الأخطاء، وأطناناً من الأوراق المكتوبة، وجائزه أكاديمية وحياة ذات نجاح مفاجئ، مثل نجاح بوتيمن»⁽¹⁾. لكن وبالرغم من كل هذا، لا أعتقد بأن هناك سطراً واحداً مما كتبته له قيمة أدبية حقيقة. إنني أتوقع للاختفاء في مكان ما لمدة خمس سنوات أو ما يقاربها لأن قوم بعمل جاد فيه جهد. على أن أدرس، وأنتعلم كل شيء من البداية، لأنني ككاتب لا أزال جاهلاً تماماً.

هذا ما كتب في عام 1889، الذي كان أسعد عاماً في سيرته كلها ككاتب.

سواء أدعونا هذه الحالة «عقدة نقص» أو «بسخط إلهي»، فإنها بقيت الصفة المميزة لتشيخوف حتى آخر أيامه. فهو لم يبدأ بالكتابة الجدية إلا في سنة 1886. وفي تلك السنة كتب رسالته للكاتب غرغورو فيتش التي يقول فيها: «حتى الوقت الحاضر كان موقفي غير جدي تجاه عملِي الأدبي، فلقد كنت متھوراً وغير مبال...» ولكن تقدير رجال الأدب له في بطرسبرغ وهم الذين كان يعجب بهم ويحترم رأيهم، أحدث تغييراً تدريجياً في ذلك السلوك، الأمر الذي انعكس في تناقض نتاجه الأدبي. وفي عام 1885 نشر مائة وتسعة وعشرين عملاً بين قصة قصيرة ومشاهد مسرحية هزلية؛ وفي عام 1886 نشر مائة واثني عشر عملاً؛ وفي عام 1887 نشر ستة وستين عملاً؛ وفي عام 1888 نشر اثنين عشر عملاً فقط. ومع ذلك فلقد أمضى وقتاً أطول في كتابتها من أي سنة من السنوات الماضية. وفي الوقت نفسه عمل طيباً عاماً في موسكو، معتبراً أن هذا النوع من نشاطاته يتساوى في أهميته على الأقل مع عمله الأدبي.

«أناأشعر نوعاً ما أنني أكثر نشاطاً، أكثر سعادة عندما أجده نفسي أملك عمالين، وليس واحداً فحسب... فالطلب زوجتي الشرعية، في حين أن الأدب عشيقتي. عندما أضجر من واحدة، أذهب لأنام مع الأخرى...»

لم تكن هذه العلاقة الثلاثية متاغمة تماماً كما توحّي هذه الملاحظة: إذ كان هناك نوع من المنافسة، فغالباً ما كانت «العشيقه» تفوز باليوم كله. ومع مرور الزمن أخذ العمل الأدبي الكثير والكثير من وقت تشيخوف وطاقته. ولكنه كان يعود أحياناً

(1) أحد المقربين من الإمبراطورة كاترين الثانية في القصر.

لطلب بين الحين والأخر وخاصةً خلال انتشار الأوبئة، حيث يكون هناك نقص في الأطباء. وخلال إحدى فترات عمله الطبي تمكّن من معالجة ألف مريض خلال أشهر قليلة. كان معظم عمله في موسكو أو في الريف حول موسكو أو في القرى القريبة من العزبة الصغيرة التي اشتراها سنة 1892، والتي كان يقضي فيها الصيف لعدة سنوات.

وقد كان من الصعب بمكان على كتاب سيرته الروس في الفترة السوفيتية أن يفسروا ابتعاد تشيخوف الكلي عن المساهمة في النشاطات السياسية في الفترة ما بين أعوام 1880-1900. فالسنوات التي أمضها في الجامعة كانت مرحلة هيجان ثوري كبير: فقد دفع العديد من رفاقه حريةهم ثمناً لانتسابهم إلى تنظيمات سياسية سورية. ومع ذلك ليس هناك أدنى إشارة في كتاباته إلى أنه كان لتشيخوف اهتمام بمثل هذه النشاطات، هذا مع عدم ذكر مشاركته فيها. ويبدو أن تفكيره الجدي كان محصوراً بالأمور الاجتماعية لا السياسية بالرغم من أن معظم نقده الاجتماعي في كتاباته يمكن أن يعتبر إدانة للنظام السياسي القائم.

ولم يكن تشيخوف ليدافع أو ليتهم أي طبقة في المجتمع الروسي. فإذا كان في (بستان الكرز) يكشف عجز وغرابة أطوار وطفولية الطبقة الارستقراطية في شخصية كل من رانيفسكيايا وغايف وآخرين، فإنه لا يقل موضوعية في مسرحية (إيفانوف) في تقديمها للطيب الشاب الذي يعتقد بأنه أقوم أخلاقاً من الآخرين والذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى الدنيا، ولديه كره وحسد لعادات وسلوك الطبقة الوسطى - العليا.

لقد حاول تشريحوف كتابة المسرحيات منذ كان طالباً. فمسرحيته الأولى (اليتيم) كُتِّبَتْ عام 1877 عندما كان تشريحوف في السابعة عشرة من عمره وحكم عليها أخوه الكبير الكسندر بأنها «زائفة تماماً»، وهو الذي كان أنطون يحترم رأيه كثيراً، ولم تُنشر أبداً بشكلها الأصلي. لم يحاول تشريحوف الكتابة للمسرح مرة أخرى إلا بعد ثمانية سنوات تقريباً. وفي هذه المرة كانت فكرته تحويراً لقصته الصغيرة (الخريف) والمسرحية تتَّألف من فصل واحد بعنوان (على الطريق العام). مثلها مثل مسرحية (اليتيم) التي لم تُنشر ولم تمثل خلال حياة تشريحوف.

وخلال الأعوام ما بين 1887 - 1890 بدأ يخصص وقتاً أطول وأطول لكتابه المسرحيات. وتقع مسرحيات تلك الفترة في مجموعتين: الأولى وفيها خمس مسرحيات هزلية من فصل واحد⁽¹⁾ والتي سماها تشيخوف (منوعات هزلية)، والثانية وفيها مسرحيتان جديتان تتألف كل منها من أربعة فصول، (إيفانوف) و(شيطان الغابة).

كانت (أغنية البجعة) أولى منوعات تشيخوف الهزلية وهي نسخة درامية معدلة لإحدى قصصه القصيرة تدعى (كالهاس) وهي مشهد قصير جداً، يتباهى تشيخوف بكتابتها خلال ساعة وخمس دقائق، وهي تعرض ذكريات ممثل كوميدي عجوز كان قد نام على المسرح بعد حفلة شراب، واستيقظ بحالة من الحزن العاطفي على نفسه. أما المنوعات الأربع الأخرى فهي (الدب)، (عرض الزواج)، (شهيد رغم أنه)، (وحفلة زفاف). ومع هذه المسرحيات الهزلية لابد أن ندرج مسرحية مؤلفة من فصل واحد كتبت في عام 1891 وهي (اليوبيل).

كان تشيخوف يميل دائماً إلى الحديث عن كتاباته بطريقة شبه تبريرية تحظى من قدره. ومن الصحيح أنه بدأ الكتابة بناءً على نصيحة أخيه الكسندر، وبشكل أساسى من أجل زيادة الدخل الذي لا يفي بحاجات أسرته، وأن عدداً كبيراً من مسرحياته الهزلية الأولى كانت نسخاً مصغرة للإنتاج التكسيبى. لقد اتخذ تشيخوف من مسرحياته المؤلفة من فصل واحد موقف نفسه الذي اتخذه حيال قصصه القصيرة. فقد كتبَ عن مسرحية (الدب): «لقد تمكنت من كتابة مسرحية هزلية سخيفة لاقت نجاحاً مدهشاً لأنها سخيفة». كما وصف مسرحية (عرض الزواج) بأنها «مسرحية هزلية وضيعة كتبت قد كتبتها لتعرض في الأرياف».

لكن الجمهور، كما يحدث عادةً، يتحمس للعمل الذي يحتقره الكاتب. فلقد ضحكوا كثيراً عندما رأوا مسرحية (الدب) لدرجة أن تشيخوف الذي حضر العرض وصفهم وكأنهم «في السماء السابعة من السعادة». وحتى والده، الذي كان سيداً نادراً وقاسياً في طفولة أنطون، عاد مرةً من إحدى هذه العروض مفعماً بالإعجاب وقال له: ما أجمل ما كتبت يا أنطون! كما كانت هذه المسرحيات الهزلية مربحةً أيضاً

(1) ثلث منها في المجلد الحالى.

مادياً. فلقد كتب تشيخوف لصديقه بليشيف سنة 1886 وكانت سنة فقر: «إنني أعيش على ما يأتيني من خير مسرحية الدب». ومهما يكن شعوره تجاه هذه المسرحيات الآن، فلا شك أن تشيخوف ومن خلال كتابتها تعلم الكثير عن التقنيات المسرحية وذلك ما خدمه كثيراً عندما بدأ كتابة المسرحيات الطويلة.

لقد شرع تشيخوف بكتابة (إيفانوف) أول مسرحية له تتكون من أربعة فصول، بناءً على اقتراح كورش، وهو صاحب مسرح في موسكو، توقع من تشيخوف أن يكتب كوميديا صاحبة. كتب تشيخوف (إيفانوف) في عشرة أيام، وكان يأمل أن يكسب منها ألف روبل (تقريباً مائة جنيه إسترليني). لقد مثلت للمرة الأولى على مسرح كورش في عام 1887.

وفي الوقت الذي كتب فيه تشيخوف (إيفانوف) كانت لديه مفهومات واضحة ومحددة عن ماهية الفن المسرحي. فقد قال لأصدقائه إن على المسرح أن «يظهر الحياة والناس كما هم، لا كما يريدون عندما ندعهم يمشون على أرجل خشبية». «دع الأشياء التي تحدث على خشبة المسرح معقدة وبسيطة بالقدر نفسه الذي هي عليه في الحياة. فعلى سبيل المثال، عندما يكون هناك أناس يتناولون وجبة طعام على طاولة، يتناولون وجبة طعام وحسب» قد تخلق حينذاك سعادتهم، أو تنهار حياتهم.

لم يعد تشيخوف لا مبالياً بالطريقة التي كانت ت تعرض فيها مسرحياته للعامة وأراد أن تمثل (إيفانوف) تبعاً لأفكاره الخاصة. لكنه وجد أنه من شبه المستحيل نقل أفكاره إلى الممثلين. الممثلون لا يدركون، ويتكلمون هراء، ولا يمثلون الأدوار التي يطلب منهم القيام بها، هذا ماكتبه لأخيه الكسندر. لقد خفَّ من هذا الوضع المؤلم قدرته على معالجة الأمور بطريقة ساخرة. قد يكون في وصف تشيخوف لليلة العرض الأولى لمسرحية (إيفانوف) في رسالة لأخيه الكسندر، واحدة من قصصه القصيرة؛ حيث كتب قائلاً: «سوف أصفها لك كلها بالترتيب: ففي الفصل الأول: كت وراء الكواليس في مقصورة صغيرة جداً تشبه زنزانة السجين. وكانت عائلتنا ترتجف في مقصورة في الصلب الخلقي من المسرح. وخلافاً لكل التوقعات، كنت بارد الأعصاب ولا أشعر بأي انفعال. وكان الممثلون منفعلين ومتورين ويتهلون إلى

ربهم. رُفعت الستارة، ودخل الممثل صاحب حق الانتفاع. وفي الحال قدمت له باقة من الورد. وبما أنه لم يكن يعرف دوره، لم استطع التعرف أن كلماته الأولى من كتابتي.

كيسيليفسكي، الممثل الذي علقت عليه آمالاً عريضة، لم ينطق بعبارة واحدة صحيحة ؛ فعلياً ولا عبارة واحدة صحيحة. كان يقول عباراته الخاصة. وبالرغم من هذا كله ومن أخطاء المنتج، فلقد نجح الفصل الأول نجاحاً باهراً. كما هتف الكثيرون إعجاباً. أما في المشهد الثاني: فقد وقف حشد من الناس وضيوف على خشبة المسرح. لم يعرف الممثلون أدوارهم. وجعلوا من المشهد فوضى، ونظموا كلاماً سخيفاً. وكل كلمة كانت كالسكين التي تطعن ظهري. ولكن - يا إلهي ! كان هذا المشهد أيضاً ناجحاً. فكل الممثلين طلبوا للظهور وأنا كذلك دُعيت مرتين، لأنها على النجاح !!

ويختتم الرسالة بنغمة من خيبة الأمل: «إجمالاً شعرت بالتعب والضجر والاشمئزاز، بالرغم من أن المسرحية كانت ناجحة بالتأكيد». وسرعان ما انتهت الإثارة التي سببتها مسرحية (إيفانوف) تاركة تشيق عرضة لمشاعر مختلطة، متمنياً لو لم يكتب تلك المسرحية أبداً.

لم يكن تشيق راضياً عن نفسه ككاتب على العكس، كان شكه بنفسه يلزمه دائماً. كان عندما يرى مسرحية له على خشبة المسرح يشعر برغبة شديدة في التغيير. ولهذا كانت النسخة الأخيرة لمسرحية (إيفانوف) تختلف كثيراً عن تلك التي قدمت على مسرح كورش. ولقد وافق مسرح الكسندر نيسكي على إنتاجها في بطرسبورغ وكان العرض الأول في 31 كانون الثاني عام 1889. كان هذا نصراً حقيقياً لتشيق. وقد قدمت على نطاق واسع مراجعات نقدية إيجابية لمسرحية، وبدأ يشعر بأن عمله لم يذهب سدى.

لكن نجاح (إيفانوف) عند الجمهور والنقاد في ذلك الوقت يمكن أن يعزى حصرياً إلى تلك السمات التي شجبها ونبذها في المسرحية فيما بعد، مفضلاً عليها تقنية مسرحية جديدة. وفي الواقع، كان خلال عام 1889 يكتب مسرحية (شيطان الغابة) التي استغنى بها عن معظم الأدوات المسرحية التي كانت شائعة عموماً في

ذلك الحين. ففي شهر كانون الأول من تلك السنة كانت مسرحية (شيطان الغابة) جاهزة للعرض وقدمت على مسرح في موسكو. ولكنها كانت مسرحية فاشلة. وقد اتهم النقاد تشيخوف بأنه يقدم على المسرح مجرد شريحة من الحياة ولا يملك حتى ميزة الأصالة والإثارة. وسحب تشيخوف المسرحية ورفض طباعتها أو إنتاجها حتى ظهرت بعد ثمان سنوات، بكثير من التغيير، تحت عنوان (الحال فانيا).

لقد فصلت بين كتابة مسرحية (شيطان الغابة) وإنتاجها وبين مسرحية تشيخوف التالية (النورس) مدة خمس سنوات قام خلالها ببرحلة إلى جزيرة سخالين وجولة في أوربا الغربية. في ذلك الوقت كان وضع تشيخوف المادي قد تحسن بشكل مكّنه من شراء عزبة صغيرة قرب موسكو حيث استقر هناك في ميليكوفو، ليكتب مسرحية (النورس)، وذلك في خريف عام 1895. كالعادة بقي نقد الذات والشك يلازم، فلقد وصفها في رسالة إلى صديقه سوفورن كتبها في شهر تشرين أول من عام 1895 بأنها: «كوميديا فيها ثلاثة أدوار للنساء، وستة أدوار للرجال، وأربعة فصول، ومنظر طبيعي (مشهد البحيرة). وتتحدث كثيراً عن الأدب وعن خمسة أنماط من الحب. وفي شهر تشرين الثاني من السنة نفسها كتب لصديقه معلنًا انتهاء المسرحية بالعبارات التالية: «حسناً، لقد أتممت المسرحية الآن. لقد بدأتها بقوة وأنهيتها بلحن هادئ خلافاً لأصول الفن المسرحي كلها. فأصبحت كالقصة. فأنا غير راضٍ عنها أكثر من كوني راضياً عنها. لقد ازدادت قناعتي بعد إعادة قراءة عملِي الجديد بأنني لست كاتباً مسرحياً على الإطلاق».

لقد لاقت وبشكل واضح آراؤه وأفكاره عن (قواعد الفن المسرحي) السائدة في عصره تعبيراً جزئياً لها في الكلمات التي وضعها على لسان شخصية تريليف الكاتب الناشئ في مسرحية (النورس) عندما يخاطب عمه سورين: «брóйи أن مسرح اليوم أصبح روتينياً ومليناً بالأهواء والتقاليد... عندما أشاهد هؤلاء الأشخاص الموهوبين العظام، كهنة الفن المقدس يصورون الناس وهم يأكلون ويشربون ويحبون ويمشون ويلبسون ثيابهم؛ عندما أسمعهم يحاولون استخراج مغزى أخلاقي من الكلمات المبتذلة والمشاهد الفارغة... عندما يقدم لي آلاف الأشكال المختلفة للشيء القديم نفسه، الشيء نفسه مراراً وتكراراً - عندها ليس لي سوى الهروب -

والابتعاد...» إضافةً إلى ذلك: «نحن بحاجة إلى أشكال فنية جديدة... فإن لم تكن موجودة، فربما كان من الأفضل أن لا يكون لدينا شيء على الإطلاق...»

يَيدُ أن تشيخوف وبموضوعاته الخارقة وقدرته على التهكم وأكثر الأحيان من نفسه، قد وبالفصل نفسه من مسرحية (النورس) مثلاً لهذا «الفن الجديد» في المشهد الدعوي والسيف تقريراً الذي يبدأ به تريلوف مسرحيته. إن كلام نينا الذي يبدأ بهذه الكلمات: «الرجال، الأسود، النسور، الحجل، الوعول، الإوز، العناكب، الأسماك الصامتة في الأعماق»، قد أساء في الواقع الجمهور لهم هذا الكلام في العرض الأول لمسرحية (النورس). لقد فاتهم فهم مقصده الساخر، واعتبروه كلام تشيخوف الحقيقي وعبروا عن رفضهم دون تحفظ.

فقد جرى هذا العرض الأول – في مسرح الكسندرینسكي في بطرسبورغ في شهر تشرين أول من عام 1896. وكان تاريخ العرض قد ثبت خلال وقت قصير جداً بناءً على طلب الممثلة البطلة التي أرادت القيام بالدور الرئيسي – وهو دور أركادينا – من أجل عرضها الخيري. لم يكن الوقت يتسع إلا لتسعة بروفات. وتمكن تشيخوف أن يحضر معظمها. كما حاول أن ينقل أفكاره إلى الممثلين بقوله لهم: «كل شيء يجب أن يكون بسيطاً... بسيطاً تماماً...» وبأن «الشيء الأهم هو أن لا تكونوا متصنعين». وغنيًّا عن القول أن ممثلي «المذهب القديم» لم يقبلوا هذا قولاً حسناً، وقد نوه تشيخوف في رسالة إلى أخته ماريا في ذلك الوقت قائلاً: «حتى الآن ما تزال مسرحية (النورس) تعرض بطريقة مملة.»

لَعب ظرف ليس له علاقة بالمسرحية ذاتها دوراً حاسماً في تقلباتها. إذ إنه كان على الممثلة التي طلبت خلال فترة قصيرة عرض المسرحية، والتي اعتادت تمثيل أدوار كوميدية على نطاق واسع، أن تترك جماعة الممثلين في اللحظة الأخيرة. ولم يكن هناك وقت لإخبار الجمهور والمعجبين بها الذين ملؤوا المسرح بعد أن دفعوا أسماراً عالية لا تطلب عادةً إلا في عروض الليالي الخيرية، والذين استأروا عندما لم يجدوا اسمها في برنامج عرض المسرحية. وقد بدأ الشغب تقريراً في بداية المسرحية عندما قوبلت مناجاة نينا بالسخرية وبالقهقات المستهزة. وعندما تابعت المسرحية ازداد اللغط، وعندما ظهر ترييليف في الفصل الثالث ورأسه معصوبة علا الضحك

والفحيح والصفير استهجاناً بحيث لم يكن الممثلون يسمع بعضهم بعضاً على المسرح.

لم يشاهد تشيخوف هذا العرض، فقد غادر المسرح بعد الفصل الثاني، وأخذ يجوب شوارع بطرسبورغ حتى الثانية صباحاً وعقله في حالة ضيق شديد. كان صديقه سوفورن ينتظره في فندقه، إلا أن تشيخوف طلب منه أن لا يشغل الضوء. وعلق قائلاً: «لا أريد أن أرى شيئاً واحداً فقط، ليدعني الناس أحمق إن كتبت أي شيء آخر للمسرح.» كما كتب من ميليكوفو في شهر تشرين الثاني لصديق آخر وهو نيميروفيتش دانشينكوف: «نعم، لقد فشلت مسرحية (النورس) فشلاً كبيراً. لقد نفث المسرح العقد وأصبح الهواء مشحوناً بالكراهية، وحسب قوانين الفيزياء، فقد قُذفت خارج بطرسبورغ مثل القنبلة.»

كما كتب إلى كوني المحامي الشهير الذي كتب له يواسيه: «لقد أكد لي الناس بعد العرض أنني لم أصور سوى البلهاء، وبأن مسرحيتي مشهدياً لم تكن متقنة الصنع، وأنها كانت سخيفة، وغامضة، وحتى بلا معنى، وهذا دوايلك. يمكنك تخيل حالي الذهنية - لقد كان فشلاً لم أكن أتوقعه أبداً! لقد شعرت بالذلة والغبطة وغادرت بطرسبورغ والشك يملؤني بكل أنواعه.»

كتب تشيخوف إلى إدارة مسرح الكسندر ينسكي يطلب إيقاف عرض مسرحية (النورس)، ولكن طلبه أهمل. كان العرض الثاني أكثر قبولاً، كما أن العرضين اللاحقين كانا مشجعين أيضاً. ولكن لسوء الحظ بدا تشيخوف ملحوظاً فيما يتعلق بهذه المسرحية، إذ ما إن بدأت تحرز تقدماً، حتى قررت إدارة المسرح إلغاءها من مجموعة عروضها المسرحية.

أثر فشل مسرحية (النورس) في نفس تشيخوف عدة سنوات. واهتزت ثقته بقدرته على كتابة المسرحيات اهتزازاً عنيفاً جعله يرفض حتى التعليقات المؤيدة للمسرحية بوصفها مجرد محاولات لمواساته. لقد سمح بنشرها مكرهاً في مجلة (الفكر الروسي) وهي واحدة من المجلات الأدبية الدسمة في ذلك الوقت، في شهر كانون الأول من السنة نفسها.

وإن كان تشىخوف مشغولاً بالكتابة للمسرح خلال العامين اللذين أعقباً فشل مسرحية (النورس)، إلا أنه لم يأت على ذكرها في رسائله.

إن المرض الذي ظل خافياً عليه وعلى أسرته، ربما لبضعة أعوام، ظهر فجأة على شكل نزيف في الرئة، ثم شخص على أنه مرض السل. لقد أمضى تشىخوف عدة شهور في مستشفى قرب موسكو، وفي شهر أيلول غادر إلى جنوب فرنسا فامضى الشتاء هناك، وعاد إلى روسيا في شهر أيار عام 1898.

لقد كان عاماً حاسماً بالنسبة لتشىخوف على الصعيدين المسرحي والشخصي، وكذلك بالنسبة لتاريخ الفن المسرحي الروسي. ثم ظهر مسرح موسكو الفني، وظهوره جاء نتيجة عمل شخصين في عمر تشىخوف تقربياً وهما الفنان والمخرج ستانسلافسكي والكاتب نيميروفيتش داتشينكو. لقد عرف نيميروفيتش تشىخوف منذ بضع سنين. أما ستانسلافسكي فلم يكن قد التقى به من قبل. غير أن أفكار هؤلاء الثلاثة، حول الفن المسرحي عامة وحول احتياجات المسرح الروسي خاصة، كانت مشتركة إلى حد كبير. ومثل تشىخوف، كان نيميروفيتش داتشينكو وستانسلافسكي يمقتنان أسلوب التمثيل المفرط في التكلف الذي يتحول المسرح إلى فن ميت. فقد أرادوا للتمثيل أن يكون طبيعياً وصادقاً، ولكل عرض أن يكون وحدة كاملة، عملاً فنياً إبداعياً و حقيقياً. لقد كانوا ضد التقليد الذي يسلط الأضواء على بعض النجوم بينما يبقى معظم المشاركين الآخرين في الظل. وقد خططوا للوصول إلى غياباتهم عن طريق التدريب الدقيق والمتواصل وعلى أن يتعاون فريق العمل، بتوجيه حاكم مطلق لكنه طيب» ألا وهو المخرج.

ومعظم هذه الأفكار كانت من أفكار تشىخوف الخاصة، ولكنه كان كثير الخجل في إبداء رأيه حول خصائص مسرحياته، وحسناً جداً من احتمال وقوع الفشل ثانية للدرجة أن إقناع نيميروفيتش له بعرض مسرحية (النورس) على مسرح موسكو الفني قد استغرق بعض الوقت.

كما كان على نيميروفيتش داتشينكو أن يحاول إقناع شريكه في الإخراج أيضاً، ذلك لأن ستانسلافسكي لم يكن مقتنعاً تماماً بمزايا المسرحية، أما داتشينكو فقد

اعتبر فشل مسرحية (النورس) برهاناً آخر على قصور المسرح القائم، وكان متوقعاً ليثبت أن بطريقة ذكية وجديدة يمكن أن يجعل منها مسرحية ناجحة. وتحت إلحاحه أدخلت المسرحية إلى مجموعة المسرحيات ضمن عروض المسرح الفني، على أن يتبعها عرض العديد من المسرحيات لكل من الكسي تولستوي، وشكسبير، وهوبمان.

لقد أعطيت مسرحية (النورس) ستة وعشرين بروفة، وتمكن تشيكوف من حضور إحداها قبل مغادرته إلى يالطا، حيث سيمضي الشتاء هناك.

ومثل كل الناس الخجولين، أعطى تشيكوف انطباعاً أولياً لم يكن سليماً فحسب وإنما كان متناقضاً تماماً مع شخصيته الحقيقة. لقد أشار ستانسلافسكي إلى أنه صدم بتشيكوف كونه شخصاً «متكبراً وغير مخلص»، وذلك نظراً للطريقة التي كان يرخي فيها رأسه إلى الوراء عندما يتحدث إلى الناس. كما أنه لم يكن يساعد الممثلين كثيراً عندما يسألونه عن كيفية تمثيل دور معين، فيكون جوابه: «بأحسن شكل ممكن».

وقد وقع حدث بالغ الأهمية بالنسبة لتشيكوف شخصياً في ذلك الحين ألا وهو لقاءه الأول مع الممثلة أولغا نايبر التي لعبت دور إرينا في مسرحية تولستوي (القيصر فيودور إيفانوفيتش) وفي تشرين الأول كتب تشيكوف إلى سوفoron وهو في خلوته في يالطا: «قبل مغادرتي موسكو حضرت بروفة لمسرحية (فيودور إيفانوفيتش)، لقد كنت مأخوذاً وبسرور بتلك النبرة الذكية الرفيعة... كان هناك فن حقيقي على خشبة المسرح. كانت إرينا برأيي رائعة. كما سبب صوتها لي بما يحمل من نبل وصدق جيدين غصة في حلقي... ولو بقى في موسكو لكتن وقعت في حب إرينا تلك.».

وكما شاء لها القدر، كانت المسرحية التي أثارت الشك في نفس كل من تشيكوف وستانسلافسكي تقوم بدور الموجه لمصير مسرح موسكو الفني. إذ إن نجاح مسرحية (القيصر فيودور) - في عرضها الأول - لدى الجمهور في موسكو قد تبعه فشل مسرحية (تاجر البندقية)، ومن ثم ضربة أخرى وهي الحظر على مسرحية هوبمان (هانيل) لأسباب دينية. وهكذا حظي عرض مسرحية (النورس)

بأهمية فاقت توقعات المخرجين الأصلية. فنجاح العرض أو فشله يمكن أن يعني نجاح أو فشل هذا المسرح كله. وقد اجتمعت كل الظروف لجعل التجربة مقلقة للغاية لكل القائمين عليها. وازداد هذا التوتر بتدخل ماريا أخت تشيخوف التي كتبت إلى الإدارة تلتمس منها إلغاء العرض خوفاً من أن يكون لفشلها تأثير خطير على صحة أخيها، ولكن نيميروفيتش - دانتشينكو تحمل مسؤولية رفض طلبهما. وصف ستانسلافسكي ما حدث في العرض الأول ؛ فقد أسدلت الستائر في نهاية الفصل الأول بصمت مطبق، ووقف الممثلون المرتاعون بسكون ينظرون بعضهم إلى بعض. وكانت أولغا نايبر تجد صعوبة في كبت زفافاتها. وفجأة دوى التصفيق بقوة كبيرة لدرجة أنه لم يترك مجالاً للشك في مدى تأثير المسرحيّة في الجمهور. وعندما رفعت الستارة ثانية كان الممثلون مجبرين على الانحناء أمام الجمهور. وجرى عرض بقية المسرحيّة بشكل جيد للغاية، وبناءً على طلب الجمهور أرسلت برقة إلى تشيخوف في يالطا تؤكّد له نجاحه العظيم.

وهكذا تبدل الوضع فجأة وبصورة رائعة. وبذا الجمهور الروسي الآن قادرًا على إدراك كل من هذا النوع الجديد من المسريّات والتقنيات الحديثة المستخدمة في عرضها. وقد اعترف مسرح موسكو الفني بفضل عبقرية تشيخوف عليه وبالدور الحاسم الذي أدته مسرحيّة (النورس) في تحديد مصيره، فاتخذ من (النورس) رمزاً دائمًا له. لقد أصبح هذا المسرح في السنوات اللاحقة الممثل الرئيسي لفن تشيخوف المسرحي، كما توطدت صداقة حميمة ووثيقة بين أعضاء فرقته هذا المسرح وبين المؤلف. كما كان واضحًا من رسائل تشيخوف أنه كان يعادلهم الإخلاص نفسه وأن تقديره لدور مسرح موسكو الفني في الحياة الروسية كان عفوياً وبعيد النظر. فقد كتب إلى نيميروفيتش دانتشينكو من يالطا في شهر تشرين الثاني عام 1899 قائلاً: «إن في رسالتك نغمة مرتعشة لا تقاد تسمع، تشبه نغمة جرس قديم. وتكمّن فيما كتبته: كيف أن تفاصيل الحياة المسرحية ترهقك. آه لا تتعب، ولا تفتر عزيّتك! فإن مسرح موسكو الفني سوف يزود التاريخ - عندما يكتب - بأفضل الصفحات عن المسرح الروسي الحديث. يجب أن يكون مسرحك مصدر فخر لك، وهو المسرح الوحيد الذي أحب رغم أنني لست فيه بعد».

لم تتح لتشيشخوف فرصة رؤية مسرحياته معروضة كما رأتها جماهير موسكو عامي 1898 و 1899، حتى عام 1900 حيث نظم مدير مسرح موسكو الفني جولة في القرم. في غضون ذلك كان ستانسلافسكي ونيميروفيتش متشوقين لإتباع نجاح مسرحية (النورس) بعرض لمسرحية أخرى من مسرحيات تشيشخوف. كانت تلك مسرحية موجودة من قبل وهي مسرحية (شيطان الغابة)، التي أعاد تشيشخوف كتابتها في وقت ما من الفترة الفاصلة تحت عنوان (الحال فانيا)، وكانت قد نشرت ضمن مجموعة مسرحياته التي ظهرت عام 1897، والتي شغلت بعض المسارح المحلية حيث لاقت فيها نجاحاً باهراً. لقد ألح نيميروفيتش _ دانتشينكو على تشيشخوف ليأخذن للمسرح الفني بعرض المسرحية في ربيع عام 1899، وعندها كان على تشيشخوف أن يفي بوعده السابق الذي أعطاه بعرض المسرحية في مسرح مالي في موسكو.

لقد شعر تشيشخوف بالحزن لخيبة أمل أصدقائه، وانتهز أول فرصة لسحب مسرحية (الحال فانيا)، وذلك عندما اقترحت إدارة مسرح مالي إجراء بعض التغييرات الكبيرة. وبذلت فرقة المسرح الفني بالتدريب مباشرة على المسرحية وعرضت أمام جمهور موسكو لأول مرة في 26 تشرين أول عام 1899. ولم يكن تشيشخوف يعلم بهذا إلا عندما أيقظته مكالمة هاتفية في منتصف الليل في بيته في يالطا تبلغه أولى برقيات التهنئة.

ومع ذلك، فإن مسرحية (الحال فانيا) لم تكرر النصر المتميز الذي أحرزته مسرحية (النورس) في السنة الماضية. وكانت معظم المراجعات الصحفية غير مؤيدة، كما أرسلت أولغا نايبر رسالة إلى تشيشخوف تلوم فيها نفسها على تمثيلها السيء لدور يلينا. ومن جهة أخرى، أخذ تشيشخوف المسألة بهدوء، فرد عليها برسالة يواسيها فيها مشيراً إلى أن الفرقة المسرحية قد أفسدت بكثرة النجاحات الباهرة، وأنه ينبغي عليها أن تتعلم كيف ترضى بنجاحات أكثر تواعداً.

من المؤكد أن مسرحية (الحال فانيا) لم تكن فاشلة، إلا أن تلقينها أظهر أن الجمهور الروسي لم ينصح لدرجة يفهم فيها الدراما الحديثة كما تمنى تشيشخوف وإدارة المسرح الفني، وذلك على ضوء نجاح مسرحية (النورس). وقد كتب بعد

ذلك نيميروفيتش دانتشنكوف أن عامة الجمهور لم تقدر مباشرة مسرحيات تشيخوف الأكثر نضجاً، (الحال فانيا)، و(الشقيقات الثلاث)، و(بستان الكرز)، وقد نالت هذه المسرحيات اعترافاً تاماً في موسمها الثاني فقط وظلت محترمة منذ ذلك الحين.

وبعد عرض مسرحية (الحال فانيا) حيث الجميع تشيخوف على كتابة مسرحية تكون خصيصاً لمسرح موسكو الفني؟ فرداً بأنه ليس بإمكانه عمل أي شيء حتى يرى عرضاً لائقاً لمسرحياته الموجودة حالياً. وبما أنه منع من زيارة موسكو خلال الموسم المسرحي لأسباب صحية، فقد قرر مدير مسرح الفن جلب المسرح إليه. لقد حققت جولة الفرقة المسرحية في القرم نجاحاً باهراً، إذ عُرضت مسرحيتا تشيخوف في مدينتي سباستوبول وبالطا، حيث حضر الكاتبان الروسيان مكسيم غوركي وإيفان باني العرض، بينما انشغل تشيخوف تماماً بيقائه متوارياً عن أنظار الجمهور. بعد ذلك استضاف تشيخوف الفرقة المسرحية في فيلته في بالطا حيث قامت أولغا نايبر بدور مضيفة أخرى إلى جانب أمه وأخته، مؤكدة بذلك الإشاعة التي تقول بنشوء صداقه بينها وبين تشيخوف.

بعد عودة المسرح الفني إلى موسكو استقر تشيخوف لكتابية مسرحية (الشقيقات الثلاث). إلا أن صحته المتدهورة، والأعداد المتزايدة من الزوار، وربما الالتزامات الصارمة التي فرضها على نفسه من أجل الكتابة للمسرح، كل هذه الأمور تضافت لتجعل هذه المهمة شاقة أكثر من أي عمل قام به من قبل. وفي أيلول من عام 1900 كتب إلى أخته قائلاً: إنه لمن الصعب جداً كتابة مسرحية (الشقيقات الثلاث)، أكثر صعوبة من المسرحيات السابقة. ولكن - حسناً، عسى أن يأتي منها شيء، إن لم يكن في هذا الموسم، ففي الموسم القادم. مع هذا فقد استطاع في تشرين الثاني أن يخبر الممثلة كوميسار جينسكايا بانتهائه من كتابة المسرحية قائلاً:

إن مسرحية (الشقيقات الثلاث) جاهزة، ولكن مستقبلها، على الأقل مستقبلها القريب، يلفه ظلام الشك. إذ تبين لي أنها مسرحية كثيبة، طويلة وسمجة. وأقول سمجة لأنه فيها، على سبيل المثال، أربع بطلات وروح أكثر كآبة من الكآبة ذاتها، كما يقول المثل.

وفي ذلك الوقت كان اسم تشيخوف ككاتب مسرحي أصبح مشهوراً جداً في روسيا بحيث أصبحت كتابته للمسرحية مادة مثيرة للأخبار، إلا أن الصحافة العدائية في موسكو سخرت منها مدعية نشر برقيات تعلن التقدم في كتابتها على الشكل التالي : الفصل الأول مكتوب، نصف الفصل الثاني على المسودة، وهكذا دواليك. لذا أحضر تشيخوف بنفسه المسرحية إلى موسكو متوجهاً تحذيرات الأطباء له. وقام بدور فعال أكثر من المعتاد في الإشراف على البروفات. وكان تشيخوف قد سمع بأن الأوساط العسكرية في المدينة قد جزعت لسماع الإشاعة التي تقول بأنه سوف يهجوهم، لذلك أوصى الممثلين بتمثيل أدوار الضباط في مسرحية (الشقيقات الثلاث) على أنهم أناس بسطاء، فاتنو، وطيبون، لا يتصنون الانتصاب في مشيّتهم العسكرية، ولا في رفع أكتافهم، ولا يخادعون، وغير ذلك.

لم يحضر تشيخوف العرض الأول، فقد غادر إلى مدينة نيس، حيث أمضى شهر كانون الثاني هناك باقياً على اتصال مع المخرجين عن طريق البريد. وقد قدمت المسرحية لأول مرة في 31 كانون الثاني عام 1901. إلا أنها لم تحرز النجاح المذهل الذي حصلت عليه مسرحية (النورس). لكنها أثبتت وجودها تدريجياً، كما حصل مع مسرحية (الحال فانيا) من قبلها، ومسرحية (بستان الكرز) من بعدها.

منذ عام 1898 عاش تشيخوف في يالطا في القرم، ولم يسمح له بالسفر إلى موسكو لأسباب صحية. وفي تلك الفترة قابل أولغا نايبر، إحدى ممثلات المسرح الفني، التي أصبحت فيما بعد زوجته. وفي ربيع عام 1900، وهو ما يزال في منفاه في «سييريا الدافئة» كما كان يدعو القرم، وقد انفعل تشيخوف لرؤية المسرح بكامله يصل إلى يالطا لتقديم عروض يعود ريعها إليه. فعاد إليه حبوره المعهود، ومعه عاد الأمل بتحسين صحته. فتقدم لخطبة أولغا نايبر فوافقت. تزوجاً في أيار من عام 1901.

كان زواجهما سعيداً رغم مشقة الانفصالات المتكررة وخيبة الأمل في عدم إنجاب الأطفال. بينما كرست أولغا نفسها للعمل في المسرح الفني، لم يستطع تشيخوف العيش في موسكو لأسباب صحية. وقد حملت أولغا في العام الثاني من زواجهما، ولكنها أجهضت وبقيت مريضةً جداً لعدة أشهر. لقد أدى اهتمام تشيخوف بصحتها

وسهره الليالي بجانبها إلى تدهور خطير في صحته. وجد بعدها أن كتابة المسرحيات عمل طويل الأمد، وكانت مسرحيته الأخيرة (بستان الكرز) بطيئة جداً في تقدمها.

كانت رسائله تشير إلى وجود مسرحية جديدة في ذهنه وذلك في أوائل عام 1901 عندما أخبر أولغا قائلاً: «المسرحية القادمة التي أكتبها للمسرح الفني ستكون مضحكة تماماً - مضحكة جداً - على الأقل في مغزاها». وفي كانون الثاني من عام 1902 ذكر لأولغا مسرحية ثانية، إلا أنها كانت لا تزال «وميضاً خافتاً في الذهن». وفي نهاية العام كان قد اتضح له الموضوع بشكلٍ كافٍ لاختيار العنوان، فكان (بستان الكرز)، كما كان لديه بعض التصورات عن ماهية الشخصيات. وإحدى هذه الشخصيات «امرأة غبية» كان ينوي إعطاء دورها الكوميدي لزوجته، وكان هناك دور كوميدي آخر لستانسلافسكي. تلك كانت التصورات الأولية لشخصيتها فاريما ولو باخين على التوالي. ثم امتدت الكتابة الفعلية للمسرحية من شهر آذار حتى شهر تشرين الأول من عام 1903، وكان تعليقه على سير تقدمها كاماً، وهو الذي أتاحه مراسلته على وجه الخصوص. طرأ على المسرحية تغييرات عدّة وأعيد نسخها مرات عدّة، إلا أن هناك نقطة واحدة ظل تشيخوف مصرأً عليها ألا وهي كون المسرحية «كوميديا، وليس دراما، وفي بعض المواقف هزلية تقريباً».

استمر مرض تشيخوف في تفاعله ولم يكن ممكناً إيقافه رغم المناخ اللطيف لتلك الأيام ورغم العناية الطبية الخاصة التي تلقاها. وفي أثناء كتابته لمسرحية (بستان الكرز) كان مريضاً جداً، ولقد كتب إلى نيميروفيتش يقول: «إنني أكتب حوالي أربعة أسطر في اليوم، وحتى ذلك يكلعني جهداً مؤلماً لا يطاق».

لقد ترقب جمهور موسكو وفرقة المسرح الفني العرض الأول لمسرحية (بستان الكرز) بفارغ الصبر، ولقد تم التخطيط له لأن يكون في 17 كانون الثاني من عام 1904، الموافق ليوم ميلاد تشيخوف، والذكرى الخامسة والعشرين لسيرته الأدبية. وحضر تشيخوف بروفات المسرحية في شهرى كانون الأول وكانون الثاني، ذلك لأن مشرفه الطبي الجديد ألح عليه لقضاء الشتاء قرب موسكو. ولأول مرة تأخذ الخلافات شكلاً حاداً بين المخرجين والكاتب على تمثيل المسرحية، عندما أصرَّ

تشيشوف على أنها يجب أن تُعامل بوصفها «كوميديا خفيفة»، بينما أراد ستانسلافسكي ونيميروفيتش - داتيتشينكو تقديمها على أنها «دراما جادة عن الحياة الروسية».

أُعد حفل كبير لليلة الأولى. حضره معظم أصدقاء تشيشوف وعد من مشاهير الناس. لقد خيم على المسرح فزع كبير عندما اكتشف بطريقة ما في أثناء الفصل الأول أن تشيشوف ليس فيه. لم يكن سوء حالته الصحية السبب في بعده فحسب، إنما كان يعاني من مرارة الجرح في مثل هذه المناسبات الرسمية كلها، حتى ولو كان التكريم لأناس آخرين. كان على أصدقائه أن يستخدموا أقوى وسائل الإقناع لحثه على مواجهة الجمهور في تلك الليلة بالذات.

انقلب الحفل الكبير ليصبح تجربة مثيرة لكل الحضور. إذ ما إن اتَّخذ تشيشوف مكانه على الخشبة نحِيلًا منهك القوى حتى أصابته نوبة جامحة من السعال، فصاح الجمهور «كرسيًا من أجل أنطون بافلوفيتش» طالبين منه الجلوس. إلا أنه بقي واقفًا على قدميه، إذ لم يترك له التصفيق الذي حيوه به أدنى شك في حرارة مشاعرهم نحوه. وبعد عدة خطب وتقديمات اختتم نيميروفيتش الحفل بكلمة إجلال وثناء منه ومن زملائه لتشيشوف جاء فيها: إن مسرحنا مدين كثيراً لموهبتك، لقلبك الحنون وروحك النقية، لذلك لك كل الحق أن تقول: «هذا هو مسرحي».

بعد يومين كتب تشيشوف إلى صديقه باتيوشكوف يقول: «في العرض الأول لمسرحية (بستان الكرز) كُرمت بسخاء، وحرارة، وبشكل غير متوقع إطلاقاً، لدرجة أنني لم أفق منها حتى الآن».

كانت عبارته أصدق مما كان ينوي أن يضمنها، إذ ما كان له أن يفيق أبداً. فبعد أن أمضى شهرين في يالطا، مرّ في موسكو، وهو في طريقه إلى مدينة بادن ويلر في ألمانيا، حيث توفي هناك في ليلة 1-2 تموز من عام 1904.

ومن الأمور المميزة لتشيشوف أنه قبل موته بساعات قليلة استوى جالساً في سريره ليكتب قصة فكاهية ضحكت لها زوجته من كل قلبه. لم يدرك أي منهما مدى قرب نهايته إلى أن استيقظ في تلك الليلة وهو يشعر بتوعك شديد، فطلب منها أن تستدعي الطبيب. فقال له تشيشوف: «إنني أحضر». طلب الطبيب الجليد ليوضع

على قلبه. قال له مجددًا: «لا حاجة لك في وضع الجليد على قلب خاو». عندها أعطاه الطبيب كأس شمبانيا فجلس تشيخوف وابتسم قائلاً لزوجته: «مضى زمن طويل منذ شربت الشمبانيا آخر مرة! ثم أفرغ كأسه، واستلقى على ظهره، ومات بهدوء وعلى ما يبدو دون أي سكرات مؤلمة.

لقد كان من الصعب وجود أي شخص في روسيا في تلك الأيام - أرض الهيجان الثوري - أقل ثورية من تشيخوف، بحياته، ولطفه الذي يجعله يتوارى عن الأنظار، دعلم تشدده بالرأي، وبروح الدعاية الحيوية التي كان بها ينظر إلى نفسه كما ينظر إلى الناس والحياة بصورة عامة. غير أن تطوره ككاتب مسرحي أحدث تحولاً كاملاً عن الطريقة التقليدية، بحيث يمكن القول إنه قد أحدث ثورة في فن المسرح.

لقد أشار أحدهم إلى أن الثورة ليست نقيض النمو، كما هو شائع عموماً، لكن هل عملية النمو هي التي تكون في البداية خفية ومن ثم تتسارع بصورة هائلة حتى تظهر على شكل مفاجئ وانفجاري. هذا بحق ما يمكن قوله عن تطور تشيخوف ككاتب مسرحي. فقد كانت مسرحيته المبكرة (*اليتيم*) توافق تماماً الطريقة التقليدية السائدة في ذلك العصر. وكانت تهدف بشكل واضح إلى إحداث تأثيرات ميلودرامية قوية، وتضمنت محاولتي قتل فاشلتين، وجريمة قتل ناجحة - وهي جريمة قتل البطل - ومحاولة البطلة إلقاء نفسها تحت قطار، إضافة إلى سلسلة من مشاهد الحب الجنوبي. بينما مزجت بشكل كبير مسرحيته الطويلة التالية (*إيفانوف*) بين الميلودrama وعدد من المشاهد المؤثرة بين *إيفانوف* والمرأتين اللتين تحبانه. حيث يعزف تشيخوف في تلك المسرحية بشدة على أوتار قلب المشاهد. وقد اعترف بنفسه أنه تعمد أن ينهي كل فصل من *إيفانوف* بموقف فيه إثارة وتشويق، أو كما عبر هو عن ذلك، بإعطاء الجمهور «ضربة على حاق حنكه». ويموت اثنان من الشخصيات الرئيسية ميتة مأساوية، وتنتهي المسرحية بمشهد «عرض» من الميلودrama البالغة التأثير ويانتحار البطل في صباح يوم عرسه. إلا أن تشيخوف أصر على أنه لا يوجد «أبطال» حقيقيون في المسرحية، بالمعنى الشائع، وأنه تولى المسرحية إجمالاً «بهدوء وسلام».

حاول تشيشوف في مسرحية (شيطان الغابة) الاستغناء تماماً عن تلك الأساليب القديمة، إلا أنه كان لا يزال غير واثق من نفسه ومندهشاً نوعاً ما من نتائج جهوده. لقد أشار في رسالة إلى سوفورن في أيار من عام 1889 قائلاً: «المسرحية غريبة للغاية، وإنني لأستغرب كيف أن أشياء غريبة كهذه تصدر من قلمي». وكتب فيما بعد إلى الشخص نفسه في الشهر نفسه يقول: «تبين لي أن المسرحية مملة، وتشبه إلى حد ما الفسيفساء، غير أنها أعطتني انطباعاً أنها عمل حقيقي».

ويوجد في رسائل تشيشوف في تلك الفترة ما يشير إلى أنه كان يأمل لمسرحية (شيطان الغابة) نجاحاً أكبر من النجاح الذي حققه في مسرحية (إيفانوف)، لهذا فإن فشل المسرحية قد ززع ثقته بنفسه ومنعه من متابعة التجربة التي شعر أن أوانها قد استحق منذ زمن طويل. على أية حال، تم الاتفاق مبدئياً على أن مسرحية (شيطان الغابة) لم تكن مسرحية جيدة؛ إذ إن تشيشوف لم يكن قد امتلك بعد تقنياته الجديدة. لذلك كان نجاحاً أكبر في مسرحية (النورس) بعد هذا بسبعين سنة.

منذ ذلك الحين أصبح من الشائع وصف أسلوب تشيشوف المسرحي بكلمة «واقعي». فقد قال بنفسه إنه أراد تصوير «الحياة الحقيقية» كما يعيشها الناس العاديون بالنسبة له: إن المسرحية يجب أن تكتب وفيها يأتي الناس وينذهبون، ويتناولون الطعام، ويتحدثون عن الطقس، ويلعبون الورق. يجب أن تكون الحياة كما هي تماماً، والناس كما هم - دون أي تكلف... ليكن كل شيء على خشبة المسرح معقداً وبنفس الوقت بسيطاً كما هو في الحياة تماماً».

لقد وصفت الوسائل التي حقق بها تشيشوف هذا التأثير الحي بأنها وسائل «غير متكلفة» ويتجنب تشيشوف في مسرحياته التي كتبها في فترة نضجه الحالات الدرامية المثيرة؛ إذ يتم نقل الأحداث الأكثر أهمية في حياة الشخصيات بطريقة غير مباشرة وكأنها تأتي بشكل عرضي. ففي مسرحية (النورس)، على سبيل المثال، تُذكر سيرة نينا الحافلة بالأحداث، بما فيها علاقة حبها مع تريفورين، بصورة عابرة تقريباً من خلال محادثة بين رجلين - يحبها أحدهما - وهر تريلف - حباً جماً. وتتحدث الشخصيات عادة بطريقة غير متابعة ولا منطقية كما يفعل معظم الناس في الحياة اليومية. كما يتم استبعاد الشخصيات والمواقف المبتذلة بعناد، بينما تُعطى

الأحداث العادمة التافهة أثراً وأهمية بالغة، وذلك من خلال إيحاء مقارنة ما بين البساطة الظاهرة للأشياء والتعقيد الكامن في المشاعر والحالات. وتبين الميزة الفردية لكل شخصية فوراً من خلال الملاحظات التي تبدو وكأنها تخرج منهم عرضاً.

ومع ذلك لم يتمكن تشخيصه، من وجهة نظره، من الاستغناء تماماً عن «طرق المهنة» القديمة في مسرحية (النورس)، وذلك نظراً لوجود مشهد غيره وحب مؤلم بين أركادينا وتريفورين، ومحاولة انتحار يقوم بها ترييليف، وهي المتبقعة بانتحار يتم في النهاية. وهكذا توجد هناك «طلقة المسدس» الشهيرة التي كانت بالنسبة لتشخيصه بمثابة محاولة تسوية مع التقاليد المسرحية القديمة، والتي وجد أنه من الصعب بمكان على حد اعترافه، الاستغناء عنها.

وتشكل مسرحية (الحال فانيا) خطوة متقدمة فيما يخص تطبيق التقنية المسرحية الحديثة بالرغم من أنه لا يزال غير قادر على الاستغناء عن طلقة المسدس، إلا أن الطلقة التي تم إطلاقها في الفصل الثالث من (الحال فانيا) لم تقتل أحداً. صحيح أنه يجري حديث عن الانتحار، ولكن لم يحاول أحد الانتحار. كذلك مشهد الحب بين استروف ويلينا هو أكثر تحفظاً وأقصر من ذلك الذي بين أركادينا وتريفورين.

إن تأثير الإحباط مدى الحياة، والحب غير المتبادل، والزواج المدمر للروح، والفرق دون أمل في اللقاء من جديد، إن تأثير ذلك كله يظهر في مسرحية (الشقيقات الثلاث) عبر لمسات خفيفة جداً بحيث لا يمكن إيصالها إلى الجمهور إلا بتمثيل بارع. توجد في الدراما الحديثة عامة مشاهد قليلة مؤثرة جداً مثل ما بين توزينياخ وإرينا قبل المبارزة، عندما يفشل كلاهما تماماً في التعبير عن القلق والشوق اللذين يعيشهما. إلا أن طلقة المسدس لا تزال تطلق - وهي تقتل مرة أخرى.

أخيراً في مسرحية (بستان الكرز) اعتمد تشخيصه كلياً على خلق جو جديد لأجل تأثيراته، كما أنه نجح في الاستغناء عن طلقة المسدس هذه المرة لكن هدفه في جعلها «كوميديا خفيفة» لا يمكن اعتباره متحققاً. فقد يضحك الجمهور فقط

على عادات جييف، وعلى حيل تشارلوتا، وعلى المحاولات المستمرة لمالك الأرض المفلس سميرونوف - بتشيشك في اقتراض المال، ولكنه ليس مؤكداً أنهم سينظرون إلى هذه الشخصيات بوصفها شخصيات مضحكة فحسب. وهذه الشخصيات تشير الشفقة بشعورها الأساسي بالوحدة ومحاولتها الحفاظ على ماء وجهها. كل الناس في هذه المسرحية يثيرون شفقتنا، حتى أقوام - آنيا - التي كان عليها أن تعيش وتترعى أمها وهي في سن السابعة عشرة، والتي ليس من المحتمل، كما نعرف، أن يكون لحماستها الشبابية للمستقبل البعيد المشرق أية صلة بالواقع الكثيب الفاتر.

لقد احتار كتاب سيرة تشيخوف أمام التناقض الظاهر بين الطبع السائد في مسرحياته وبين شخصية الكاتب الخاصة. لقد تكلم عنه جميع أصدقائه بأنه الرفيق الجذل المرح دائماً، الذي استمتع بالحياة وأحبها بشكل واضح. مع ذلك فإن مسرحياته ومعظم قصصه القصيرة، وبالرغم مما فيها من ومضات مرح، فإنها تحدث وقعاً حزيناً إلى أبعد الحدود، لأنها مليئة بالإحباط، والأمال الخاتمة، وبطموحات لم تتحقق. فالحياة الروسية التي يصورها غالباً ما تتراءى للمرء بائسة تماماً؛ وقد تكون الشخصيات التي يرسمها محبيبة إلا أنه ليس فيها الكثير مما يثير الإعجاب أو يمكن الاقتداء به. فكيف يمكن لكاتب مسرحي أن يجمع بين هذه الرؤية عن الحياة الروسية مع روح المرح والدعابة الواضحة التي لا تنضب؟

لعل تشيخوف نفسه يجيب عن هذا السؤال إجابة شافية وذلك على لسان الشخصية الأكثر شبهاً به. لقد كان أقل نقاًًا لدى كتابته عن سيرته الذاتية بالمقارنة مع الكتاب الروس، إذ لم يرسم أية صورة لنفسه في أعماله كما فعل تورغينيف، وليرمونتوف، وليو تولstoi، وحتى بوشكين. إلا أنه كان بين الفينة والأخرى يجعل شخصياته تعبّر عن رغباته وأماله العزيزة عليه، أو عن اعترافاته العميمية جداً. فيقول الدكتور استروف في مسرحية (*الحال فانيا*) عن نفسه: «أنا أحب الحياة، إلا أنني لا أقدر على تحمل نمط حياتنا أبداً، نمط الحياة الروسية الإقليمية الموحشة، إني أمقتها من كل قلبي». ويوجّد في كل مسرحية من مسرحياته شخصية تتحدث عن المستقبل المشرق، ليس له وإنما للأجيال القادمة. في مسرحية (*الشقيقات الثلاث*) يوجد فيرشين. وفي (*بستان الكرز*) هناك تروفيموف وأنيا، وفي (*الحال*

فانيا) شخصية سونيا. فالجيل الذي ينتمي إليه تشيخوف كان يعيش ثورة اجتماعية هائلة. كان لدى هذا الجيل نبوءة بأنه سيُضحي به، لذا حاول البحث عن معنى لهذه المحرقة على أمل تحقيق السعادة «الأولئك الذين سيأتون من بعدهنا».

إن المغزى الاجتماعي لفن تشيخوف المسرحي موضوع واسع، يتجاوز مجال هذه المقدمة. ماذا كان قصده من عرض هذه الشخصيات وهذه الحالات؟ ولماذا كان يعتقد أنه من الضروري «رسم الحياة كما هي والناس كما هم»؟ هل كان عنده درس أخلاقي ليعلمه؟ أين يكمن تعاطفه؟ هذه هي الأسئلة التي لا يزال من الممكن إعطاؤها إجابات مختلفة وحتى متناقضة. ولا يساعدنا تشيخوف نفسه كثيراً في هذاخصوص: فهو أحياناً يصف شخصياته في رسائله، إلا أنه لا يحكم عليها أبداً. إن طريقة الخاصة في الكتابة الإبداعية موضوعية جداً لدرجة أنها تقدم لنا مادة يمكن تأويلاًها تقريرياً مع أية نظرية أخلاقية، أو اجتماعية أو سياسية. ربما كان، مثل تريليف في مسرحية (النورس)، يعتقد ببساطة بالحاجة إلى «أشكال فنية جديدة»، وهكذا مضى في إعطائنا هذه الأشكال الجديدة بأقصى ما لديه من قدرة متميزة. وربما بنفوره من كل ما هو متکلف ومتصنع وزائف لم يخلق إلا الصدق والصراحة في شخصيته الروسية الخالصة. وربما دفعه تسامحه الفطري، وحسه المرح المنقدر له، وتعاطفه الشديد مع البشر، ليظهر أن الناس، مهما كانوا ضالين وسخفاء وغير فعالين، ما زالوا محظوظين. وربما كان يعتقد أنه حتى المتشردون منهم، مثل ميشا في مسرحية (إيفانوف)، ورجال الأعمال الناجحين، مثل لو باخين في مسرحية (بستان الكرز) يستحقون شفقتنا أيضاً.

ومع هذا كله كان أقل الكتاب تعنتاً في الرأي ومن أكثر الرجال إنسانية. ■

ما بعد الحداثة الأعراض الأولى للظاهرة فضل من كتاب « بدايات ما بعد الحداثة » بيري أندرسون

ت: حسام الدين خضور

لি�ما - مدريد - لندن

تفترض «ما بعد الحداثة» مصطلحاً وفكرةً رواج مصطلح «الحداثة». وقد ولد المصطلحان، يعكس التوقع التقليدي، في محيط ناءً بدلاً من مركز المنظومة الثقافية في العصر الحاضر: لم يأتيا من أوروبا أو الولايات المتحدة، بل جاءا من أمريكا اللاتينية. ونحن ندين بصياغة مصطلح «الحداثة» باعتبارها حركة جمالية إلى شاعر نيكاراغوي، كان يكتب في مجلة غواتيمالية، عن سجال أدبي في البيرو. فقد كان اعتماد تقديم روبن داريو Rubin Dario في عام 1890 لميل رعي ذاتي أخذ اسم الحداثة Modernismo على المدارس الفرنسية المتعاقبة - الرومانسية والبرناسية والرمزية - من أجل إعلان الاستقلال الثقافي عن إسبانيا سبباً في التحرر من ماضي الآداب الإسبانية نفسها، في جماعة تسعينيات القرن التاسع عشر.⁽¹⁾ وفي حين لم تدخل فكرة الحداثة الاستخدام العام في اللغة الإنكليزية قبل منتصف القرن، كانت

(1) ريكارد بالما، الأعمال الكاملة، المجلد 2، مدريد 1950، ص 19: الروح الجديدة التي تفتح الحياة في مجموعة من الكتاب والشعراء صغيرة لكنها مفعمة بالحيوية والبهجة بالانتعاش في أمريكا الإسبانية اللاتينية هذه الأيام: الحداثة؟

في اللغة الإسبانية تحظى بالاعتراف قبل جيل. هنا تقدم التخلف على مصطلحات التقدم في المركز - كما كانت «الليبرالية» في القرن التاسع عشر ابتكاراً للثورة الإسبانية ضد الاحتلال الفرنسي في عهد نابليون، وهو تعبير دخيل من إقليم الكاديز في إسبانيا، لم يستخدم إلا بعد زمن متاخر في صالونات باريس أو لندن.

وهكذا ظهرت، أيضاً، فكرة ما بعد «الحداثة» على السطح بداية في العالم الإسباني الخارجي في ثلاثينيات القرن العشرين، قبل جيل من ظهورها في إنكلترا أو أمريكا. وكان فيديريكو دي أونيس Federico de Onis، صديق أونامونو Unamuno وأورتيغا Ortega، هو الذي صاغ مصطلح ما بعد الحداثة، واستخدم المصطلح ليصف تراجعاً محافظاً داخل الحداثة نفسها: تراجعاً سعى إلى ملاذ من تحديه الغنائي الهائل في نزعة كمالية بكماء لفكاهة ساخرة تعنى بالتفاصيل، كان أهم سماتها الأصلية التعبير الأصيل المبتكر حديثاً الذي قدمته للنساء. عارض دي أونيس هذا النموذج - الذي عاش فترة قصيرة، كما ظن - بما أعقبه، نزعة ما فوق حداثة زادت من حدة الدوافع الراديكالية في الحداثة إلى ذروة جديدة، في سلسلة من الحركات الطليعية التي كانت تبدع وقتئذ «شعرأً معاصرأً» ذا امتداد عالمي⁽¹⁾. ظهرت أنطولوجيا دي أونيس المشهورة لشعراء اللغة الإسبانية، التي نظمت وفقاً لهذه الخطة، في مدريد عام 1934 عندما استولى اليسار على السلطة في الجمهورية وسط العد العكسي للحرب الأهلية. وقد أنهت الأنطولوجيا، المكرسة لذكرى أنطونيو ماشادو Antonio Machado، رؤيتها الشاملة لما بعد الحداثة بلوركا Lorca وفاليخو Vallejo وبورخيس Borges ونيرودا Neruda.

(1) فيديريكو دي أونيس، أنطولوجيا الشعر الإسباني وأمريكا اللاتينية (1882-1932)، مدريد 1934، ص xiii- xxiv. بالنسبة لوجهة نظر دي أونيس بشأن خصوصية حداثة العالم الناطق بالإسبانية التي اعتقاد أن ممثليها المفكرين هم مارتني وأونامونو. راجع ... نيسان - حزيران 1953 ص 95- 103. هناك لوحة مركبة جميلة لداريو نفسه في الأنطولوجيا ص 143-152. خلال الحرب الأهلية، قيدت الصداقة مع أونامونو دي أونيس، لكن رؤيته الأساسية يمكن العثور عليها في إحيائه لذكرى ماشادو: أنطونيو ماشادو (1875-1939)، La Torre، كانون الثاني - حزيران 1964، ص 16، ومن أجل ذكرياته عن موقفه في ذلك الوقت، راجع أورييليو بيجو "أونيس، الإنسان،" La Torre، كانون الثاني - آذار 1968، ص 95-96.

انتقلت فكرة مصطلح أسلوب ما بعد الحداثة، التي صاغها دي أونيس، إلى معجم مفردات النقد في البلدان الناطقة بالإسبانية، ولو أن الكتاب اللاحقين نادراً ما استخدموها بدقتهم⁽¹⁾ لكنها ظلت دون صدى واسع. ولم يظهر المصطلح في العالم الذي يتكلم اللغة الإنكليزية إلا بعد عشرين سنة في سياق مختلف جداً كمقدمة تاريخية أكثر منها جمالية. فقد برهن أرنولد توينبي Arnold Toinbee في مجلده الأول، دراسة التاريخ، الذي نشر أيضاً في عام 1934، أن تزامن القوتين الكبيرتين، النهوض الصناعي والنهوض القومي، هو الذي شكل التاريخ المعاصر في الغرب. ومع ذلك، دخل النهوض الصناعي في تناقض مدمّر مع النهوض القومي منذ الرابع الأخير من القرن التاسع عشر، عندما تجاوز مستوى الصناعة الدولي الحدود القومية، ومع ذلك انتشرت عدوى القومية نفسها نزواً إلى جماعات إثنية أصغر وأقل قابلية للحياة. ونشبت الحرب العظمى من النزاع بين هذه الميلول، التي أوضحت على نحو لا يقبل الخطأ أن عصرًا قد بدأ لم يعد من الممكن فيه للسلطة الوطنية أن تكون مكتفية بذاتها. وكان واجب المؤرخين أن يجدوا أفقاً جديداً مناسباً لهذه الحقبة، التي لم يكن من الممكن أن توجد إلا في مستوى من الحضارات أكثر تقدماً، تتجاوز مقدمة الدولة الأممية البالية.⁽²⁾ وكانت هذه هي المهمة التي وضعها توينبي لنفسه في المجلدات الستة لدراسته التي لم تكتمل قبل عام 1939.

وفي الوقت الذي استأنف توينبي فيه النشر بعد خمس عشرة سنة، تغيرت نظرته. فقد أثبتت الحرب العالمية الثانية فكرته الأصلية - عداوة عميقة للقومية وشك حذر في النزعة الصناعية. وأكّدت تصفيّة الاستعمار، أيضاً، نظرية توينبي المرتبطة بالإمبريالية الغربية. وأخذ عندئذ تقسيم الأحقاب، الذي اقترحه قبل عشرين سنة، إلى

(1) لم يكن هذا الاستخدام محصوراً بالعالم الناطق بالإسبانية، بل امتد إلى البرازيل أيضاً. راجع، من أجل مثال مثير للاهتمام، بزيرتادي فريتاس، *Forma e Expressão no Romance*، Brasileiro- Do período colonial à época pos-modernista حيث الحداثة البرازيلية تورّخ من سيمانا الفن الحديث في ساو بولو عام 1922، بتأثير المستقبلية، ارتبطت بشكل أساسى من انشقاق ماري ودي اندرادي، رتبـت ما بعد الحداثة للبدء.

(2) دراسة في التاريخ، المجلد 1 لندن 1934، ص. 12-15.

عصور شكلاً أكثر وضوحاً في ذهنه. وفي مجلده الثامن، الذي نشر عام 1954، أعطى توينبي العصر، الذي بدأ بالحرب الفرنسية البروسية، اسم «العصر ما بعد الحديث». لكن تعريفه له يقى سلبياً في الجوهر. كتب: «غدت الجماعات الغربية « الحديثة» حالما نجحت في إنتاج بورجوازية كبيرة العدد كفاية ومؤهلة كفاية لتصبح المكون المهيمن في المجتمع». (1) في المقابل، لم تعدد هذه الطبقة المتوسطة في العصر ما بعد الحديث في مركز السلطة والسيطرة. كان توينبي أقل وضوحاً بشأن ما تبع ذلك. لكن العصر ما بعد الحديث اتسم بالتأكيد بتطورين: بروز الطبقة العاملة الصناعية في الغرب، ومحاولة النخب المثقفة المتالية خارج الغرب فهم أسرار المعاصرة وقلبها ضد الغرب. وقد ركزت ملاحظات توينبي الأكثر ثباتاً بشأن ظهور العصر ما بعد الحديث على الأخيرة. وكانت أمثلة اليابان في مرحلة الميجي، وروسيا البلشفية وتركيا الكمالية والصين الماوية، التي ولدت للتو. (2)

لم يكن توينبي معجبًا شخصياً بالأنظمة الناشئة، لكنه انتقد الأوهام المتغطرسة للغرب الإمبراطوري المتأخر بقسوة. كتب في نهاية القرن التاسع عشر: «كانت طبقة متوسطة غربية مزدهرة ومرتاحة على نحو لم يسبق تفهم الأمر باعتباره مسألة أن نهاية عصر ما في تاريخ مدينة ما هو نهاية للتاريخ نفسه - على الأقل طالما كانت هي ونمطها هما المعنيان. كانت تخيل، لمصلحتها، أن الحياة الحديثة المعقولة والأمنة والمرضية يجب أن تبقى بطريقة عجيبة حاضراً خالداً». (3) وظل الرضا عن الذات لدى البرجوازية الغربية ما بعد الحديثة ثابتاً حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى ما بعد الحديثة عام 1914 في المملكة المتحدة وألمانيا والولايات المتحدة الشمالية لا تنسجم بتاتاً مع هذا العصر. (4) وبعد أربعة عقود، قرر توينبي الذي واجهته إمكانية حرب ثالثة، نووية، أن مقوله الحضارة نفسها، التي شرع بها ليعيد كتابة نموذج التطور البشري، فقدت صلتها بالموضوع. في أحد المعاني، الحضارة

(1) دراسة في التاريخ، المجلد 8، ص. 338.

(2) دراسة في التاريخ، المجلد 8، ص. 339 - 346.

(3) دراسة في التاريخ، المجلد 9 لندن، 1954، ص. 420.

(4) دراسة في التاريخ، المجلد 9، ص. 421.

الغربيّة - باعتبارها هيمنة مطلقة العنان على التكنولوجيا - غدت كونية، لكن ذلك لم يعد يعني إلا التدمير المتبادل الشامل. وصارت السلطة السياسيّة العالميّة، التي تقوم على هيمنة قوة واحدة، هي الشرط لأي عبور آمن من الحرب الباردة. لكن في النهاية، لا يمكن أن يضمن مستقبل الكوكب إلا دين عالمي جديد، سيكون بالضرورة إيماناً توفيقياً بين مختلف الأديان.

شانشي- أنغور- يوكتان

تجمّع مواطن ضعف تويني المنهجية واستنتاجاته التبوئية، لتعزل عمله في وقت كان فيه الالتزام بالمعركة ضد الشيوعية متوقعاً أن يكون أقل غموضاً. بعد سجالاته الأولى، نسي بسرعة ونسى معه الزعم القائل بأن القرن العشرين سبق أن وصف أنه العصر ما بعد الحديث. لم تكن هذه هي الحال مع تأصيل المصطلح في أمريكا الشماليّة المعاصر عملياً - في الحقيقة أبكر قليلاً. بدأ تشارلز أولسن Charles Olson، الذي كتب إلى صديقه الشاعر روبرت كرييلي Robert Creeley عند عودته من يوكتان في صيف عام 1951، بالحديث عن «عالم ما بعد حديث» يقع بعد عصر الاكتشافات الإمبراطوري والثورة الصناعية. وكتب بعد ذلك بقليل: كان «النصف الأول من القرن العشرين هو الساحة التي يُنظم عليها تحول العصر الحديث إلى ما سيغدو ما بعد الحديث أو ما بعد الغرب». (1) وفي 4 تشرين الثاني 1952، اليوم الذي انتخب فيه أيزنهاور رئيساً، وضع أولسن، الذي كان يقدم ظاهرياً معلومات لدليل سيرة ذاتية لمؤلفي القرن العشرين، بياناً بالغ الدقة استهله بالكلمات التالية: «تغييري هو ذاك الذي أفهم فيه أن الحاضر هو التمهيد، ليس الماضي» وينتهي

(1) تشارلز أولسن وروبرت كرييلي، الرسائل الكاملة، المجلد 7، سانتا روزا، 1987، ص. 75، 115، 241 – الرسائل المؤرخة في 51/8/9، 51/8/20، 51/8/20، 51/10/3. الأخيرة بيان مطول، أعطاه أولسن عنوان «القانون»، حيث فعل لرعب النwoي ينهي العصر الحديث. ومنذ زمن قريب جداً، صفع الباب مغلقاً. ويكتب أولسن: الكيمياء الحيوية هي ما بعد الحديث، وعلم الإلكترونيات يغدو علم التواصل، وصار الإنسان «صورة ذهنية» لللة المؤمنة. ص. 234.

بوصف ذلك «الحاضر الحي الجاري» أنه ما بعد الحديث، ما بعد الإنساني، ما بعد التاريخي.⁽¹⁾

لقد جاء معنى هذه المصطلحات من مشروع شعري مميز. فجذور أولسن السياسية تمتد إلى الصفقة الجديدة. وكان في كي وست في مطلع عام 1945 يقضي الشتاء مع مسؤولي الحزب الأصدقاء بعد الفوز الانتخابي وينتظر منصباً رفيعاً في الإدارة الجديدة، فقد كان ناشطاً في حملة روزفلت الرئاسية الرابعة ويرأس قسم الجنسيات الأجنبية في اللجنة الوطنية الديمقراطية. وهناك، فجأة، غير مسار حياته، وببدأ يخطط ملحمة بعنوان الغرب، تغطي تاريخ العالم الغربي كله منذ جلجامش - أوديسوس الأخير - إلى الحاضر الأمريكي، وكتب قصيدة، أخذت في الأصل عنوان برقية، يرفض فيها المنصب العام، وليس المسؤولية السياسية: «تبقى قضايا الإنسان هماً رئيساً». وعندما عاد إلى واشنطن كتب أولسن عن ملفيل Melville ودافع عن باوند Pound، وعمل لأوسمكار لانج Oskar Lange - صديق من زمن الحرب، صار عندئذ السفير البولوني في الأمم المتحدة - حاول كسب الإدارة لصالح الحكومة الجديدة في وارسو. وعارض إعادة تسمية ترومان مرشح مؤتمر الحزب الديمقراطي عام 1948 جراء القلق الذي أحدهه القصف النووي لهيرشيم وناغازاكي.⁽²⁾

لكن عندما غدا مستعداً لبدء العمل على موضوعه الملحمي، تغير اتجاهه. ففي عام 1948، كتب في ملاحظات لفرضيته: الإنسان مستقبل: الفضاء عالمة التاريخ الجديد، ومقاييس العمل الجاري الآن هو عمق إدراك الفضاء، كفضاء يبلغ عن أشياء وكفاءات يحتوي على أسرار إنسان يفتح المجالات الضيقة المعاصرة في تناقض مع الزمن... الإنسان ك شيء، لا ككتلة أو كشيء اقتصادي تام، هو البذرة المدفونة في كل صيغ العقل الجماعي الناشئة عن فكر ماركس. وهذه البذرة، ليس تكتيكها الذي يضمن موضوعياً أصواتها أو انقلاباتها، هو سر القوة والحق المزعوم للجماعية على عقول الأفراد. إنها الحبة في الهرم، وإذا سمح لها أن تتعرفن مدة أطول على نحو غير

(1) كتاب القرن العشرين - الملحق الأول، نيويورك، 1955، ص. 741 - 742.

(2) راجع كلارك وشارلز أولسن، رمزية حياة شاعر، نيويورك 1991، ص. 84، 93، 107، 112، 118.

ملحوظ ستفسد الجماعية الهرم كما فعلت في النازية وكما تمتلك الرأسمالية بالمثل قانوناً متناقضاً. (يضيف: الفشل الدائم في تقدير ما الذي ستفعله آسيا للجماعية، الكمية الموضوعية لناسها كافية لإزاحة الكرة الأرضية، إذا تركنا جانب القوة الأخلاقية لزعيمها أمثال، نهرو وماو وجاهري).⁽¹⁾ ومن هؤلاء الآخرين، كان لأحدهم لحظة خاصة لدى أولسن. ففي عام 1944، عندما كان يتعاون مع البيت الأبيض في مكتب أخبار الحرب، غضب لأنحياز الولايات المتحدة إلى نظام الكومونتانغ في الصين والكراء للقاعدة الشيوعية في ينان Yenan. وبعد الحرب، أبقاء اثنان من أصدقائه على صلة بالتطورات الصينية هما: جان ريبود Jean Riboud وهو مصرفي فرنسي شاب كان ناشطاً في المقاومة، صار عندئذ شريكاً في مصرف كارييه برسون في نيويورك. وروبرت واين Robert Payne، كاتب لفرقة مالروفية، ومحاضر في كونمينغ خلال الحرب اليابانية الصينية ومراسلاً من ينان بعد ذلك، تقدم يومياته صورة ذهنية يتذرع محوها عن الانهيار الأخلاقي لنظام شيانغ كاي شك، وصعود بدليه ماو عشية الحرب الأهلية.⁽²⁾

في اليوم الأخير من كانون الثاني عام 1949، بعد حصار سلمي، زحفت القوات الشيوعية إلى بكين وأنتهت تحرير الصين الشمالية الشرقية، وفي الحال تقريباً، بدأ أولسن بتأليف قصيدة اعتبرت رداً على عمل إيليوت الحداثي الرائع - في كلماته الشخصية، عمل معارض للأرض الياباب Yangtze. وقد أنهى المسودة الأولى قبل أن يعبر جيش التحرير الشعبي يانغتشي Yangtze. واستكملت القصيدة في الصيف في بلاك ماونتن. كانت شانغهاي قد سقطت، لكن كوانجو وشونكين كانتا لا تزالان تحت سيطرة الكومونتانغ. ولم تكن جمهورية الشعب قد أعلنت بعد. لا تضع قصيدة طيور القاوند، باستهلالها العظيم الأحادي المقطع:

(1) ملاحظات للفرضية: الإنسان مستقبل، boundary, 2, II, 1-2، خريف عام 1973، شتاء عام 1974، ص. 3-2.

(2) روبرت واين، الصين إلى أين؟ نيويورك 1954، يقظة الصين، نيويورك، 1947.

(3) بالنسبة لملاحظة مخطوطة أولسن التي تعرف قصيده بأنها معارضة قصيدة إليوت، راجع مادة جورج بيرويك الرزينة، قصيدة تشارلز أولسن "طيور القوند" وعلم شعر التغيير، أمريكان بوينتري، السنة السادسة، الغدد 2، شتاء 1989، ص. 56-57.

ما الذي لا يتغير / هل الإرادة بالتغيير

الثورة الصينية تحت رمز الجديد، بل القديم. تبدأ القصيدة بأسطورة تجارة أنككور وات بريش طيور القاوند الأزرق والأخضر وأحجية صخرة بلوتارك في دلفين، ويتعقب مسار تقرير ماو إلى الحزب الشيوعي الصيني - الزمان والمكان في تقابل حاد.

لقد فكرت بحرف الياء على الصخرة، وما قاله ماو
«النور»

لكن طائر القاوند

«في الفجر»

لكن طائر القاوند طار غرباً

«إنه أمامنا!»

أخذ لون صدرة

من حرارة الشمس الحادة!

النقطة الغنائية مبتسرة: علم الطيور يبدد الصفات الأسطورية للمجموعات الرباعية الأربع:

الأساطير هي

الأساطير. وطائر القاوند الميت، المعلق

لن يشير إلى رياح مفضلة،

أو يحول دون الصاعقة. ولا، بصنعه عشاً،

ترکد المياه لسبعة أيام في العام الجديد.

بعيداً من أي جريان عميق في نفق مصرف ما، ينشئ الطائر المتوجه غرباً عشاً

بشعاً من بقايا فريسته. ما هو رائع ومتعدد الألوان ينشأ في القذارة والعتمة:

على تلك النهايات

(فيما تراكم تأخذ بنية شكل كوب) يولد الفتىان.

و، فيما يتغذون وينمون،
يغدو هذا العش المكون من الغائط والسمك المتفسخ
كتلة متقطرة نتنة.
واستنتاج ماو:
يجب علينا

أن ننهض

ونتصرف جيداً⁽¹⁾

لكن القصيدة، تواصل بعزم وثبات بطريقه شمولية
النور في الشرق. نعم، يجب أن ننهض ونتصرف. لكن في الغرب،
رغم العتمة المتردية (البياض الذي يغطي الجميع) إذا نظرت، إذا
استطعت أن

تحمّل، إذا استطعت، طويلاً كفاية
طالما كان ذلك ضرورياً له، يجب على دليلي
أن ينظر إلى أصفار تلك الوردة الباقة زمناً طويلاً جداً،
وهكذا عليك

بالنسبة للشعوب الأصلية التي جاءت ذات زمن من آسيا، وحضاراتها - مهما
كانت كثيبة - كانت أقل وحشية من تلك الحضارات الأوروبيّة التي غزّتهم وتركّهم
لتعويذات أسلافهم في حياة يجب أن تستعاد. ويردد صدّى بيت من قصيدة لنيرودا
Ahuras de Macchu- Picchu
ليس موتاً واحداً، بل وفيات كثيرة،
ليس تكيفاً بل تغييراً، الرد يثبت،

(1) يشكل نداء ماو الكلمات الأخيرة في تقريره إلى اجتماع اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الصيني الذي عقد في 25-28 كانون الأول في Yangjiagou في Shaanxi، راجع الوضع الراهن ومهماتنا، الأعمال المختارة، المجلد 4، بكين 1969، ص. 173. عرضها أولسن في الترجمة الفرنسية للخطاب الذي نقله له جين ريبود.

الرد هو
القانون.

- تنتهي القصيدة بالبحث عن مستقبل مخبأ في البرقانات والأقاضى
أطرح عليك سؤالك.

هل ستكتشف الغطاء عن العسل / أين هي البرقانات؟
إني أصطاد بين الصخور

ظهر بيان أولسن الجمالي، الشعر، الذي يستخدم الإسقاطات، في العام التالي. وغدا دفاعه عن إنشاء العقل المفتوح تطويراً لخط باوند ووليامز المؤمن بالحقائق الموضوعية بيانه الأكثر تأثيراً. لكن تلقيه فشل بشكل عام باحترام شعار «الشكل ليس أكثر من تمديد محتوى ما»⁽¹⁾ - الذي تبناه من كرييلي Crealey - في شعر أولسن نفسه. ومنذئذ لم تعامل إلا قلة من الشعراء بطريقة أكثر رسمية. في الواقع، تصنع موضوعات أولسن معارضه معقدة لا تشبه أية معارضة أخرى. ناقد شرس للنزعنة الإنسانية العقلانية - «تلك الفرضية الغربية التي عارض الإنسان الغربي نفسه بواسطتها بين كونه مخلوقاً ما في الطبيعة وتلك الكائنات الأخرى في الطبيعة التي يمكن، دون خط من شأنها، أن ندعوها أشياء»⁽²⁾ - ربما بدا أولسن قريباً من المعنى الهايدغرى للكائن باعتباره الكمال الأساسي. ومع ذلك فقد عامل السيارات كأشياء منزلية مألوفة في شعره، وكان الشاعر الأول الذي سيعتمد على سيربرنتيك نوبرت واينر Nobert Wiener سقراط، معتبراً ولادة علم الآثار تقدماً حاسماً في المعرفة الإنسانية، لأنه قد يساعد على استعادة الثقافات القديمة. لكنه رأى المستقبل مشروعًا جماعياً لعززم الإنسان الذاتي - الإنسان «كمستقبل». كان آناكسيماندر Anaximander يكمن في إحدى نهاياتي خياله وكان ريمبود Rimbaud في الأخرى. اتحل أولسن الديمقراطي

(1) الشعر الإسقاطي، الكتابات المختارة لشارلز أولسن، تحرير روبرت كرييلي، نيويورك، 1966، ص. 16.

(2) الشعر الإسقاطي، ص. 24.

والمعادي للفاشية، شخصية ييتس Yeats ليدافع عن باوند لثلا يُسجن، وكوطني قدم (1) ربما القصيدة الوحيدة غير المعماة عن الحرب الأهلية في الولايات المتحدة. جاءت الثورة المعاصرة من الشرق، لكن أمريكا أُلْحِقَتْ بأسيا: عكست ألوان الفجر في الصين وألوان الطيران إلى الغرب ضوء مدار وحيد. العبارة التي استخدمها أولسن ليصف نفسه - «بعد الوصف»، عالم آثار الصباح». يدرك معظم تلك المعاني.

كان ذلك هنا، عندئذٍ، أن تجمعت عناصر مفهوم إيجابي للعصر ما بعد الحديث أولاً. لدى أولسن، رُبِطَت نظرية جمالية بتاريخ نبوئي بأجندة تجمع بين الابتكار الشعري والثورة السياسية في تقليد كلاسيكي لأنصار النظرية الطبيعية في أوروبا ما قبل الحرب. والاستمرارية مع مزاج الحداثة الأصلي، في معنى كهربائي للحاضر باعتباره مستقبلاً ذا أهمية بالغة، لافتة للنظر. لكن لم تبلور نظرية مكافحة. فأولسن، الذي ظن نفسه أنه جبان، استجوبه مكتب التحقيقات الفيدرالي لارتباطات مشبوهة خلال فترة الحرب في مطلع الخمسينيات. وأغلقت كلية بلاك ماونتن Black Mountain، التي كان آخر مديرها، أبوابها عام 1954. وغدا شعره، في سنوات الرجعية، أكثر تيهاناً وغموضاً. فقدت دلالته ما بعد الحديث أهميتها.

نيويورك - هارفارد - شيكاغو

مع نهاية الخمسينيات، عندما ظهر المصطلح ثانية، انتقل إلى أيٍّ أخرى، بطريقة عرضية إلى هذا الحد أو ذاك، باعتباره علامة سلبية لما كان أقل من حديث لا أكثر. وفي عام 1959، استخدم سي رايت ميلز Wright Mills و إرفنج هو Irving C. Howe، ليس مصادفة، فكلاهما ينتميان إلى بيئة يسار نيويورك الجديد، المصطلح بهذا المعنى. فالباحث الاجتماعي، استخدم المصطلح، في أسلوب أكثر سخرية، ليشير إلى عصر امتلكت فيه مثل الليبرالية والاشراكية الحديثة كل شيء لكنها

(1) حكايات الرب الأخيرة، التي تبدأ بـ: النؤوم يواجه العنفات كبدائل كل للأخر/ للأمريكيين، وتنتهي بـ: لم يسرع غرانت/ هو فقط امتلكها الأكثر // أكثر من الميت الأخير. قارن الشاعر ذات المعاني الجيدة في قصيدة من أجل قتلى الاتحاد.

انهارت، لأن العقل والحرية قسماً الشركة في مجتمع ما بعد حداثي بين اندفاع أعمى وتكيف فارغ.⁽¹⁾ واستعاره الناقد في نبرات أكثر اعتدالاً ليصف عملاً أدبياً تخيلياً معاصرًا غير قادر على تحمل التوتر الحداثي في مجتمع يحيط به لم تعد أقسامه الطبقية متبلورة مع ازدهار ما بعد الحرب.⁽²⁾ وبعد عام، أعطى هاري ليفن Harry Levin فكرة أشكال ما بعد الحداثة انعطافة أكثر حدة معتمداً على استخدام تويني، ليصف أدباً متوسط الجودة رفض معايير الحداثة الثقافية الصعبة لصالح توليفة جبين متوسط مسترخ - رمز للمشاركة في جريمة بين الفنان والبورجوazi، عند مفترق طرق مشبوه بين الثقافة والتجارة.⁽³⁾ هنا تكمن بدايات نسخة ازدرائية على نحو لا لبس فيه لما بعد الحداثة.

في السبعينيات، تغيرت بوصفها إشارة عرضية ثانية، ولا تزال كذلك إلى حد كبير. وعنده متتصف العقد، خاطب الناقد لزلي فيدلر Leslie Fiedler، النقيض المعتمد لـ ليفن، مؤتمراً رعاه مؤتمر الحرية الثقافية، الذي أنشأته وكالة المخابرات المركزية للعمل على الجبهة الثقافية في الحرب الباردة. وفي هذه البيئة البغيضة، أعلن ظهور حساسية جديدة في أوساط الجيل الشاب في أمريكا، الذي كان مكوناً من «المنبوذين

(1) نحن في نهاية ما يدعى العصر الحديث، متلماً أعقبت العصور القديمة قرون عديدة من الهيمنة الشرقية التي يدعوها الغربيون محلياً عصور الظلام، هكذا الآن العصر الحديث تعقبه فترة ما بعد الحديث، سي رايت ميلز، الخيال السوسيولوجي، نيويورك 1959، ص. 165-167.

(2) لوفن هو، مجتمع الجماهير، والرواية ما بعد الحديثة، Partisan Review صيف 1959، ص. 420-436، التي أعيد طبعها في Modern Decline نيويورك 1970، ص. 190-190، مع حاشية. مقالة هو، على الرغم من أنها لا تشير إلى عمل ميلز، فإنها تعتمده عليه بشكله واضح، ولا سيما في اليقة البيضاء. راجع خاصة وصفه لمجتمع الجماهير، أنه نصف ممن يتلقى المعونة الاجتماعية ونصف من العسكر، الذي تنهار فيه الأوساط الاجتماعية المتماسكة.

(3) ما هي الحداثة؟ The Massachusetts Review آب 1960 ص. 609-630، أعيد طبعها في مقتطفات، نيويورك 1966 ص. 271-295، مع ملاحظات تمهدية.

من التاريخ» - المتحولين الثقافيين، الذين كانت قيم اللامبالاة وعدم الارتباط وعقارب الهلوسة والحقوق المدنية تجد عبارات الترحيب بها في أدب جديد ما بعد حديث.⁽¹⁾ هذا، أوضح فيدلر لاحقاً في مجلة البلاي بوي *Playboy*، ما سيعبرُ الطبقات ويمزج الأجناس الأدبية، وينكر السخرية والوقار في الحداثة، دون الحديث عن تمييزه بين النوعية الجيدة والنوعية الرديئة، في عودة غير مقيدة إلى الأعمال الوجاندية والمحاكاة المضحكة. وبحلول عام 1969، يمكن رؤية تخلّي فيدلر عما بعد الحديث في مزاعمه عن الانعتاق الشعبي والتحرر الغريزي، فيما يقدم صدى مجرداً من السياسة بتعقل عن اتفاضة الطلاب في ذلك الوقت، بطريقة أخرى، يجب ألا تُنسب إلى اللامبالاة في التاريخ.⁽²⁾ ويمكن كشف انحراف مماثل في سوسيولوجيا أميتاي إيتزيونى *Amitai Etzioni*، الذي اشتهر فيما بعد لتبشيره بالجامعة الأخلاقية، والذي كتبه «المجتمع النشط» - المكرس لطلابه في جامعتي كولومبيا وبركلي في سنة اتفاضة الحرم الجامعي - قدم فترة ما بعد حديثة، تبدأ من نهاية الحرب، التي كانت تنهار فيها الشركات الكبيرة وال منتخب الراسخة، واستطاع المجتمع لأول مرة أن يغدو في وضع ديمقراطي أي كان «سيد نفسه».«⁽³⁾ وعكس حجة الخيال السوسيولوجي هو كل شيء إلا أن يكون كاملاً.

لكن إذا عكس فيدلر وإيتزيونى استخدامات هو وميلز بتناقض صارم، وكانت كلها لا تزال ارتجالاً اصطلاحياً أو أحدهائماً وقعت مصادفة. ومادام الحديث - سواء كان جمالياً أو تاريخياً - هو في المبدأ ما يمكن أن يسمى المطلق الحاضر، فهو يخلق صعوبة غريبة لتعريف أية فترة بعده، وذلك سيغيره إلى ماضٍ نسبي. وفي هذا

(1) المتجللون الجدد، *Partisan Review*، صيف 1965، ص. 505-525، أعيد طبعه في *Collected Papers*، السنة 2، نيويورك 1971، ص. 379-400. شكا «كم يمكن أن يتوقع، من هذا النص في دراسة شديدة الشكوى في نيويورك *Intellectual commentary* في تشرين الأول 1968، ص. 49، وأعيد طبعها في *Modern Decline*، 260-261.

(2) اعبر الحدود، اردم الفجوة، مجلة البلاي بوي 1969، ص. 230-252، 258-151، وأعيد طبعها في *Collected Papers*، المجلد 2، ص. 461-485.

(3) المجتمع النشط، نيويورك 1968، ص. 711، 528.

المعنى، فإن القيام بتغيير سابقة بسيطة - تشير إلى ما سيأتي لاحقاً - مُتضمناً عملياً في المفهوم ذاته. وذلك ما يمكن أن يعول عليه إلى هذا الحد أو ذاك مسبقاً ليتكرر حينما يحتاج الضال إلى علامة فارقة مؤقتة يمكن الإحساس بها. وكان لجوء هذا النوع إلى المصطلح ما بعد الحديث ذو أهمية ظرفية دائمة. أما التطور النظري فمسألة أخرى، ففكرة ما بعد الحديث لم تمتلك أي انتشار حتى السبعينيات. ■

الترجمة في ضوء رؤية العالم وثقافة النص

ت: أ. د. عبد القادر سلامي^(*)

تسعى الدراسة التالية إلى الوقوف على مضامين ونماذج من هذه النقول التي قد تتعذر ترجمتها على أكثر المתרגمين مراساً من لغة الغرب وإليها، ناهيك عما قد يتعدّر منها خاصة إذا قام عليها غير المختص من الأفراد أو المجامع، غير المسلط على لغة تكثر فيها المقابلات الحية معجماً المعيبة تداولاً في اللغة الهدف، والعربية أهمها في الوقت الراهن، مستعرضين ذلك من حيث الواقع والأسباب.

*تقديم:

لأن ارتبطت الترجمة بمعانٍ لغوية أهمها: سيرة فرد من الناس أو تاريخ حياته أو تفسير الكلام وشرحه أو التفسير لما عَجِم واستغرب⁽¹⁾؛ فإن المنظرين والكتاب المתרגمين يتّفقون على أنها تعني من حيث الاصطلاح: «نقل كلام أو نصّ من لغة إلى أخرى». فابن المقفع (ت 142هـ) عند ابن النديم (ت 438هـ) أحد النقلة من الفارسي إلى العربي.⁽²⁾ ويعد عادل زعبيتر أحد هم في العهد الحديث. وليس أي

(*) قسم اللغة العربية وأدابها - كلية الآداب واللغات - جامعة تلمسان.

(1) ينظر: الجوهرى: الصاحب تاج اللغة وصاحب العربية، 1928/5، مادة (رجم) والفiroز آبادي: القاموس المحيط، 4/84، مادة (ترجم) وابن منظور: لسان العرب، 12/229، مادة (رجم) وإبراهيم أنيس وأخرون: المعجم الوسيط، 1/83، مادة (ترجم).

(2) ابن النديم: الفهرست، ص 523.

نقل نص في لغة إلى نص في لغة أخرى هو الترجمة، إذ إن للنقل قواعد محددة لا بدّ من أن نراعيها، وإلا فقدنا الحقّ في تسمية النص المترجم ترجمة.⁽¹⁾ هذه، وتظل رؤية العالم وثقافة النص هما المناخ الذي يحدد طبيعة العمل وأدواته، إذ تختلف الترجمات الإبداعية للنصوص الخالدة مثل الإلياذة لهوميروس والكوميديا الإلهية لدانتي عن راوية لشارلز ديكنز دون الانتهاك طبعاً من قيمة هذا الأخير. والمترجم في أثناء العمل يستخدم ذاكرته اللغوية وذوقه الجمالي في قراءة النص قبل استحضار أدوات العمل، وهنا لابد من التذكير بأن المترجم غير المتذوق لجماليات النص بلغته الأصلية غير قادر على نقلها إلى لغة أخرى مهما كان هذا المترجم قديراً ومتيناً من تقنيات الترجمة.

١ - الترجمة ورؤية العالم:

هناك وجهة نظر في هذا الشأن قدم لها عالم اللغة الألماني الشهير «إدوارد ساير» وطورها تلميذه «بنيامين لي ورف»، لذلك تمت تسميتها بنظرية «ساير - ورف»، في حين فضل بعضهم تسميتها بـ«نظرية الاتصال اللغوي»، ومفادها أن الترجمة بين لغتين مختلفتين أمر مستحيل. ولئن كانت لا ترقى إلى مستوى الإجماع، على الرغم من كونها على درجة كبيرة من الأهمية، إلا أنه يمكن التعبير عن تلك النظرية بطرق عده وبدرجات متباعدة وإن كانت الصياغة الشائعة لها تقول: « يؤثر تركيب لغتنا بدرجة كبيرة على الطريقة التي تستوعب العالم بها». ⁽²⁾

لقد اشتغل «ورف» مفتثاً في تأمين الحرائق قبل اشتغاله بعلم اللغويات، فأمكنه وفق تحريات قام بها حرص العمال في تعاملهم مع أنابيب الغاز الملاي، في مقابل تراجع ذلك الحرص عند التعامل مع الأنابيب الفارغة. وهو تصرف غير سليم؛ لأنك إذا أشعلت ثقاباً في أنبوب مملوء فإن الغاز يشتعل على الفور، أما إذا أشعلت أنبوبة فارغة فإن الغاز المتبقى داخلها والمتبخر سينفجر بعنف، لذا تمكّن «ورف» من أن يستنتاج وجود شيء ما يحوم حول معنى الكلمة «فارغ» والتي حثّت العمال على مثل هذه اللامبالاة أو هذا الفعل الطائش. ⁽³⁾

(1) أسعد مظفر الدين حكيم: علم الترجمة النظري، ص 40.

(2) ر. ل. تراسك: أساسيات اللغة، ص 70.

(3) المرجع السابق، ص 70 - 71.

إن مسألة تعذر الترجمة في الأساس تنطلق من فكرة أن لكل لغة نظرية مختلفة ورؤية خاصة للعالم. هذه الرؤية التي تجعل رجل الإسكندر يعبر بلفاظ وتعابير متعددة عن مختلف حالات وأسماء الشجر وتجعل من العربي يتقن في وصف الإبل وما يدب في الصحراء، هي التي تجعل من طبق اللحم الحلو بالبرقوق الذي يعد أشهى الأطباق في منطقة المغرب العربي، محظٌ ريبة وشكٌ في المشرق الذي يعد أكل اللحم النبيء من المقربات الشهية (الكبّة النبيء). وكذلك فكلمة «حلزون» Escargot مرتبطة بذهن الفرنسي بفكرة الاختصاص الرفيع للمطبخ الفرنسي، بينما هي تثير قرف الألماني واشمئزازه.⁽¹⁾

ولا غرو أن «أولت المدرسة الألمانية، ومن أقطابها رايس وفيمر (1991م) أولوية قصوى لركن الثقافة في الترجمة، إلى درجة أن سنيل - هورنبي (1988م) أجزمت أن الترجمة تقع بين ثقافتين لا لغتين».⁽²⁾

كما أن الحديث عن ثقافة النص يعني الحديث عن وظيفة العلامة أو الإشارة اللغوية «Sign(e)» التي تكتسب طبيعتها ومشروعيتها من النسق اللغوي «السياق»⁽³⁾

(1) ينظر:

Wills, w., 'The science of translation problems and methods', gunter p 40.

(2) محمد الديداوي: الترجمة والتواصل، ص 81.

(3) يدلُّ السياق من حيث الاصطلاح على تتابع الكلام وأسلوبه الذي يجري عليه. ويقصد به جوار الكلمات في التلاصق الرُّكْنِي الذي للجمل في الملفوظ، أي ما يسبقها وما يلحقها من مفردات. وعادة ما تعد العوامل الصوتية التحوية والصرفية في تركيب الكلام مظهراً سياقياً أو تركيبياً. كما يقصد به ما يصاحب اللفظ مما يساعد على توضيح المعنى وقد يكون التوضيح بما تردد فيه اللفظ من الاستعمال؛ وقد يكون ما يصاحب اللفظ من غير الكلام مفسراً للكلام؛ وقد تكون العلاقة بين هذا الكلام وبين كلام آخر أو غير كلام مداعاة إلى استعمال اللفظ بالطريقة التي يستعمل بها في اللغة. وهو بذلك «جسم حيٌّ» أو مجموعة من المواقف والإمكانات المتفاعلة، وفيه تقاطعات مستمرة». ومن مظاهر ذلك مثلاً مجاورة الأصوات بعضها ببعض في كلمة واحدة أو في كلمتين، فاللتقاء صوتين في سياق واحد قد يؤدي إلى التصرف في أحدهما بالإبدال؛ إذ ليس كل حرف صالحًا لأن يجاوره حرف آخر. كما أن شكل المقطع ومخرج الحرف وصفاته والملحقات الصرفية وغير ذلك هي العوامل التي تحتمد ورود حرف بعينه في موقع بعينه أو عدم وروده. وهو ما أطلق عليه ابن خلدون (ت 808هـ) الأداء والأسلوب، فأكَّدَ أنه «عبارة عن المِنْوَال الذي يُنسَجُ فيه التركيب أو القلب الذي يقرَّغُ، ولا-

في علاقاتها الجدلية بالعلامات الأخرى والتي تشكل في مجموعها وحدات النص ضمن وظيفته التواصلية وضمن العلاقة التالية:

المرسل – النص – المتلقى

أي إن النص هو الإطار الناصل للعلامة اللغوية مع اعتبار أن المرسل هو في الوقت نفسه متلقٌ والعكس صحيح.⁽¹⁾

2 - الترجمة وثقافة النص:

تعدُّ ثقافة النص واحدة من أهم إشكاليات الترجمة أولاً وهي المقابل أو المجاور الدلالي في اللغة المنقول إليها، مع العلم أن المقابل أو المجاور لو تطابقا مع الأصل تبقى جمالية العلاقة بين الدوال والمدلولات في النص ناقصة لغياب عناصر أخرى مثل الوزن والقافية في العمل الشعري.

وقد ساق الباحث عدي جوني للتوضيح لذلك مقطعاً لقصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش بعنوان «أبيات غزل»⁽²⁾، وهو مقطع على بساطته يعطي مثالاً تطبيقياً ناجحاً لما يسمى «بثقافة النص»:

أتبيَنْ فوق ذراعي حمامه

يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، أي النحو، ولا باعتبار إفادته كما المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليّة باعتبار انتظامها على تركيب خاص، وتلك الصورة التي ينزع عنها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال ثم يتنقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرجحها رصناً، كما يفعل البناء في القالب والنماذج في المتناول حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ووقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكلَّ فنٍ من الكلام أساليبٌ تختصُّ فيه وتُوجَد فيه على أنحاء مختلفة». (ينظر على التوالي: إبراهيم أنيس وأخرون: المعجم الوسيط، 465/1، مادة(ساق) وينظر: عدنان ذريـل: اللغة والدلالة، ص160 وتأمـر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 13 – 176، 318، 44 – 45 ومحمد أحمد أبو الفرج: المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، ص161 وتمام حسان: مناهج البحث في اللغة، ص 163 و ابن خلدون: المقدمة، ص 569 – 571.

(1) عدي جوني: إشكالية الترجمة وثقافة النص مجلة أفق الثقافية، عدد فبراير 2000م.

(2) محمود درويش: ديوانه، ص 210 – 213.

تغمَس منقارها في فمي؟
وكفَك فوق جبيني شامه
تخلد وعد الهوى في دمي؟

وقد حاول في ترجمته إلى الإنجليزية أن يبرز المعايير الدلالية لكلمتى «حمام»، و«شامة» التي تعطي للمقطع مناخاً خاصاً، وإن كان لا يدعى أنه نجح تماماً فقال:
to my mouth, in Immersing her peak, Your palm a mole eternalizing the promise of love in my blood.

لتحليل ثقافة النص في هذا المقطع، علينا أولاً أن نقرأ اللعبة الدلالية لمحمود درويش في توظيف كلمتي «حمام» و«شامة». فقد وجد الباحث عدي جوني في أثناء عرضه النص على بعض من طلاب الجامعة من الجنسين «خمسة طلاب وست طالبات» لم يسبق لأي منهم أن سمع حتى باسم محمود درويش، كما أسمعهم القصيدة مغناة بصوت وألحان الفنان المبدع البحريني خالد الشيخ. وقد توزع الطلاب على جنسيات مختلفة، أسترالية، ويابانية، وأميركية، وسيرلانكية، ويابانية، وماليزية، حيث طلب من كل طالب وطالبة أن يكتبوا انطباعاتهم بعد قراءة الترجمة وقبل سماعها مغناة ومن ثم بعد سماع الأغنية. وجاءت النتائج على الشكل التالي: (1)

- استغرب الأميركيون استخدام الحمام في الصورة التي رأوا فيها تضميناً غير مباشر لفعل جنسي «implication sexual» إلى جانب أن الحمام طائر مزعج، في حين وجد الطلاب الأستراليون العلاقة بين الحمام والشامة غريبة نوعاً ما.
- أما الطلاب اليابانيون، فقد فهموا المغزى من رمز الحمام كونها رمزاً للسلام حالهم حال نظرائهم من سيريلانكا وماليزيا، في حين استطاع طالب أسترالي واحد أن يربط الحمام برمز السلام، وعند سؤاله له عن السبب اكتشفت أنه يحضر لدراسة الماجستير في شؤون الشرق الأوسط. في حين أن طالبة أسترالية أخرى، وهي متزوجة وأم، رأت في صورة الحمام رمزاً للأمومة.

(1) عدي جوني: إشكالية الترجمة وثقافة النص مجلة أفق الثقافية، عدد فبراير 2000م

- أما بالنسبة لصورة الشامة والخلود فقد استغرب الجميع توظيفها في قصيدة غزلية على أساس أن الشامة جسم غريب يحمل في خفاياه احتمالات التحول إلى سرطان، في حين أشار طالبٌ واحدٌ يدرس الطب، إلى أن الشاعر ربما استخدم الشامة دلالة على تأصل الحالة الوجданية لدى الشاعر بما أن الشامة لا يمكن إزالتها إلا بالاستئصال.

وبعد هذا أمكن الباحث المستقرئ أن يخلص إلى أنَّ استخدام مفردة واحدة أعطى النص عدة مفاهيم دلالية تبعاً لثقافته كل متلقٍ وفق بيته المهنية أو الدراسية أو حتى الاجتماعية مما يؤكّد أن النص يستحضر في وجوده مناخاً تفسيرياً خاصاً يستتبع مستويات متعددة للعبة الدلالية، مع التذكير بأن النص الإنجليزي لهذا المقطع يفتقر إلى جماليات الأدوات الشعرية وانسياقات القافية والخصوصية الغنائية التي عادة ما تتمتع بها نصوص محمود درويش. والأطرفُ من ذلك أن انطباعات الطلبة اختلفت تماماً بعد سماع الأغنية إذ أشار الجميع إلى نبرة الحزن في المقطع الملحن. وهذا يدل على تغيير المعنى الدلالي للنص لدى جمعه مع وظيفة تعبيرية أخرى تمتلك أدواتها الفنية الخاصة. ⁽¹⁾

وبناءً على ما تقدّم فإنَّ النص المترجم عادة ما يصطدم بإشكالية ثقافة النص المنتج عبر علاقات لغوية تحكم فيها آليات دلالية تختلف عن تلك التي تعودها السامع أو القارئ، الذي قد يفهم النص لكنه ليس من المحتم أن يتذوق معناه الجمالي. فلو عدنا إلى نص محمود درويش وقاريناه بطريقة تحليلية معمقة لوجدنا أنَّ النص يتوزع على مساحات دلالية مرتبطة بالواقع الفلسطيني الذي يرى في الحمام رمزاً للسلام في صراعه اليومي لإثبات وجوده على أرضه وربما يرى بعضهم في ذلك الرمز، كما وظفه محمود درويش، دعوة للتعايش لو افترضنا أن المخاطب هنا هي فتاة يهودية. أمّا بالنسبة للشامة فهي بالنسبة للقارئ العربي واحدة من معايير الجمال التي تضيف على المحبوبة حسناً آخرَ إلى جانب علاقتها العضوية المباشرة بالجسد، رمزاً للعلاقة الحميمة. ⁽²⁾

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق.

3 . الترجمة في الميزان:

ولئن ساد الاعتقاد أيام جورج مونان بأنَّ الترجمة في الأدب الروائي والمعاصر بشكل عام أقلَّ حدةً منها في الشعر⁽¹⁾، فإنَّ ما أقرَّه الكثير من المنظرين والأدباء المترجمين من أمر عدم قابلية الشعر للترجمة يبقى اعتقاداً فيه كثير من الصحة.⁽²⁾ فالعقبة الكباداء التي تقف أمام ترجمة أيَّ قصيدة من لغة إلى أخرى تمثل في أنَّ الصور الشعرية قد يكون لها رنين وإيحاء مختلفان من لغة إلى أخرى، فما يعدُ عميقاً ومتكرراً في لغة ما قد يبدو سخيفاً وسطحياً في لغة أخرى تبعاً لطبيعة الأجزاء اللسانية والثقافية والحضارية التي تلف كلتا اللغتين. وحين تفقد القصيدة، من جراء الترجمة، موسيقاها ومزاياها العروضية والبلاغية فإنها تفقد الكثير، وقد تحول إلى نثر محайдٍ تافه.⁽³⁾

وهو بُعدٌ أدركه الجاحظ في وقت مبكر. فقد بدا واضحاً في إنكار قابلية الشعر للترجمة، وله في ذلك حجج مثبتة في كتاب الحيوان، منها قوله: «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، ومن تكلم بلسان العرب، والشعر لا يستطيع أن يُترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى، حولَ تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنشور». ⁽⁴⁾

(1) جورج مونان: علم اللغة والترجمة، ص 105. والجدير بالذكر هنا إلى أن الفضل يرجع إلى جورج مونان في إعادة طرح الموضوع مجدداً في كتابه «les belles infidèles»، 1955 (الجميلات الخالقات)، وقد تطرق فيه إلى الحجج التي ساقها Du Bellay (1549) والتي من أهمها تعذر ترجمة أحد الأبعاد الأساسية للغة ألا وهو البعد الشعري. ينظر: Georges M. Les Belles Infidèles، p15.

(2) خلص جاكوبسون إلى أن الشعر لا يمكن ترجمته، وما يمكن عمله فقط هو نوع من الإبدال الخلاق. ينظر: R. Jacobson، Essais de linguistique Générale، p238.

(3) إنعام بيوض منور: الأساليب التقنية للترجمة، ص 42.

(4) الجاحظ: الحيوان، 1/74 - 75. ومنها قوله كذلك: «وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحوّلت آداب الفرس؛ فبغضها ازداد حسناً، وبغضها ما انقص شيئاً، ولو حوت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن؛ مع أنهم لو حوتوا لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم، التي وضعوا لمعاشهم وفطنهم وحكمهم». ينظر: المصدر السابق، 1/75.

وإذا كان الجاحظ قد أقرَّ بأنَّ «الكلام المنشور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنشور الذي تحولَ من موزون الشّعر». ⁽¹⁾ فإلى أيِّ مدى يصلح النصُّ الشري للترجمة؟

إننا لا نجانب الصواب إذا رأينا في الإجابة على هذا السؤال ما رأه جورج مونان من أنه «بدلاً من القول بأن كلَّ شيء يمكن ترجمته أو من كلَّ يتعدَّر ترجمته، فإنَّه يتعين علينا أن نبدأ بحصر منهجهي لكلَّ الواقع غير القابلة للترجمة ووصفها في مدونة معينة». ⁽²⁾

وهذا التصنيف منهجهي يشكل في الوقت نفسه تصنيفاً لصعوبات الترجمة، والإلمام بهذه الصعوبات يشكل إحدى الخطوات الأولى لحلها والمتمثلة في البحث عن المنهج الأفضل أو الأسلوب الأمثل في الترجمة. و الهدف الأول من وضع المناهج والأساليب هو تقنين عملية الترجمة بغية تضييق هوا مش الخطأ فيها والارتقاء بهذا الفرع من فروع المعرفة إلى مستوى الصرامة العملية. وما الحالات التي أمكننا إحصاؤها عن تعذر الترجمة، وهي حالات خاصة جداً، لا تشكل من الناحية العملية عقبات يصعب تجاوزها أو اتخاذها حجة دامغة لاستحالة الترجمة. ⁽³⁾

ومهما كانت الأسباب وراء تعذر الترجمة على أيام الجاحظ ⁽⁴⁾ أو بعده بقرون ⁽⁵⁾، فإنَّ مهمة المترجم الأدبي تمثل فقط في نقل قصيدة أو رواية من لغة إلى أخرى ولا

(1) الجاحظ: الحيوان، 1/75.

(2) جورج مونان: علم اللغة والترجمة، ص 33.

(3) إنعام بيوض: الأساليب التقنية للترجمة، ص 48.

(4) يرى بعض الدارسين المحدثين إلى أنه كان لحركة الترجمة أثراًها في ازهار الحضارة العباسية، إلا الترجم إجمالاً ما خلت من بعض الشوائب. فالإبهام في النصوص كان شائعاً والتفسير الميء مألوفاً. وقد يكون مردُ هذا إلى التعابير التقنية في لغة الضاد، أو إلى التُّقل عن غير الأصل، أو إلى جهل بعضهم اللغة المترجم منها وإليها، أو كليهما معاً، علماً بأنَّ الترجمة في تلك الأيام كانت تتم غالباً من السريانية، والترجمة السريانية بدورها عن اليونانية. ينظر: جميل جبرا: الجاحظ في حياته وأدبه وفكرة، ص 96 - 97.

(5) ينظر في هذا الصدد: Catford, J. C. : A Linguistic Theory of Translation ، London، 1965 . وجوزيف ميشيل شريم: منهجهية الترجمة التطبيقية، 1982م، ص 107، 128.

تمثل في التعبير عنها أو الإتيان بأفضل منها. وعلى المترجم أن يعي أنه على الرغم من أنه من المستحيل أن ننقل من لغة إلى أخرى تلك الدقائق الخفية للعبارة والصوت والنغمة التي تجعل من أيّ قصيدة وجوداً واقعياً منفرداً، فالشعر يمكن ترجمته إذا كان المترجم من الشاعرية ورهافة الحس بحيث يستطيع أن يلتج عوالم الشاعر الحميمة، وأن يكون متمكناً من اللغتين، متقدماً لهما، وأن يستوعب معجم الشاعر الخاص ويعلم بآيابه وإنقلها بأمانة لا تفوق عبرية الشاعر ولا تخذلها، الأمر الذي يعزز من دور الترجمة في تقريب الهوة بين الثقافات الإنسانية والتي أسلهم فيها رعيل من المترجمين الأفذاذ أمثال: خالد بن يزيد بن معاوية (ت 85هـ) ويونس بن ابن البطريق، وابن الناعمة الحمصي، وثبت بن قرة (ت 288هـ)، وحنين بن إسحاق (ت 260هـ)، وحبيب أو يشوع بن فهريز، وثيفيل بن توما (توفيل)، وابن وهيلي، وابن صيدلي، وابن المقفع، وغيرهم⁽¹⁾ على أيامنا كثیر، ذكر منهم ميخائيل نعيمة⁽²⁾ وعادل زعير شيخ المترجمين العرب في عصرنا الحديث.⁽³⁾

ولمن لم تكن الترجمة منذ أن اتّخذت جسراً للتواصل بين الثقافات المختلفة، مشروعأً تقوم عليه المؤسسات دون الأفراد، ولنا في «بيت الحكم» قدیماً و«المجلس الأعلى للثقافة» في مشروعه القومي للترجمة بمصر حديثاً، فإنَّ أمرها يجب أن يسند في الحالتين إلى من يمتلك ناصية العلم ويسلك في أدائها مسلك أصحاب الرسائل.⁽⁴⁾

(1) ينظر على سبيل المثال: الجاحظ: الحيوان، 1/76 وابن النديم: الفهرست، ص 523 ومصطفى الشكعة: معالم الحضارة الإسلامية، ص 140 – 145.

(2) وبعد من الرواد الذين نبهوا في أوائل العشرينات إلى ضرورة الترجمة وخطورتها، وأحد المعارضين لها منها ترجمته لرواية «النبي» لصاحبها جبران خليل جبران (1882 – 1931م) وقد صدرت عن مؤسسة نوفل، بيروت، سنة 1936م. ينظر: حسني زينة: أثر الترجمة في تكون البلاغة العصرية، ص 212.

(3) ينظر: وديع فلسطين: عادل زعير مترجم ذو رسالة، ص 3.

(4) ذهب محمد شرف سنة 1929م في أمر الترجمة والمترجمين يقول: «وقد سار معربو هذا الزمان ومتزموه في نقل اللغات الفرنجية على طرق مختلفة، فابتدع هذا أسلوباً جرى عليه خالقه فيه غيره، واستئن آخر منه لم يسايره عليها أحد، وصار كلُّ معرّب يضع لنفسه منهاجاً لتصوير الألفاظ والمعاني أو لتعريبيها، وانطلقت الأقلام والألسنة بالأعنة، ووضعت أوضاعاً وصيغت ألفاظاً بطرق

المصادر والمراجع

أ. العربية:

- ابن خلدون: المقدمة، ابن خلدون، عبد الرحمن محمد: مقدمة ابن خلدون، ط2، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 1416هـ - 1996م.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت، لبنان، 1956م.
- ابن النديم، محمد ابن إسحاق، تحقيق مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1406هـ - 1985م.
- أبو الفرج، محمد أحمد: المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، ط1، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، 1966م.
- أنيس إبراهيم ومنتصر عبد الحليم والصوالحي عطية، وأحمد محمد خاف الله: المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت.
- بيوض إنعام: الأساليب التقنية للترجمة، دراسة نقدية مقارنة لأساليب الترجمة من منظور الأسلوبية المقارنة لـ«فيني وداريلني»، وتطبيقاتها على الترجمة الأدبية في ترجمات كتاب النبي «الجبران خليل جبران»، رسالة ماجستير مقدمة إلى معهد الترجمة في جامعة الجزائر، تحت إشراف الدكتور حمدان حاججي، سنة 1992م.
- تراسك ر. ل: أساسيات اللغة، ترجمة رانيا إبراهيم يوسف، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ط3، تحقيق وشرح عبد السلام محمد بن هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1388هـ - 1969م.
- جبرا جمبل: الجاحظ في حياته وأدبها وفكرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر.
- الجوهرى، إسماعيل بن حماد الجوهرى: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1404هـ - 1984م.

مختلفة لا تؤدي المقصود منها، وشطط المعرّيون عن الصواب شططاً بعيداً. وجاء فيما ظهر من الكتب العلمية المعرّبة مدارس الحكومة أو التي تدرّس في ما نشر في الصحف اليومية والمجلّات خلطَ كبيراً». المرجع السابق، ص212.

- جوني عدي: إشكالية الترجمة وثقافة النص . مجلة أفق الثقافية الإلكترونية، ، عدد فبراير 2000م.
- حسان تمام: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1400هـ - 1979.
- الديداوي محمد :الترجمة والتواصل، دراسة تحليلية عملية لإشكالية الاصطلاح ودور المترجم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.
- درويش محمود :ديوانه، ط6، دار العودة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت، 1987م.
- ذريل عدنان: اللغة والدلالة - آراء ونظريات، الكتاب العرب بدمشق، 1981م.
- زينة حسني: أثر الترجمة في تكون البلاغة العصرية، مجلة الفكر العربي، العدد السادس والأربعون، السنة الثامنة، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، حزيران 1987م.
- سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1983م.
- شريم جوزيف ميشيل م: منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982م.
- الشكعة مصطفى: معالم الحضارة الإسلامية، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1982م.
- فلسطين وديع:عادل زعيتر: مترجم ذو رسالة، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 76، الجزء 1321هـ - 2001م.
- الفيروزآباد، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان.
- مظفر الدين حكيم، أسعد: علم الترجمة النظري، ط1، دار طлас للدراسات والترجمة والنشر، 1989م.
- مونان جورج: علم اللغة والترجمة، ترجمة أحمد ذكرياء إبراهيم، مراجعة أحمد فؤاد عفيفي، ط1، مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.

ب - الأجنبية:

- Catford J. C. :*A linguistic Theory of Translation*, London ,1965.
- Georges, M. *Les Belles Infidèles*, cahiers du sud, Paris ,1955.
- Harrap's, *Petit dictionnaire, Anglais — Francais/ Francais — Anglais*, Chambers Harrap Publishers td, Grande Bretagne ,1998.
- Jacobson, R. , *Essais de linguistique Générale*, TL ,les éditions de Minuit ,1974.
- Le Petit Larousse - Larousse - Paris - Cedex06 ,2003.
- Mounin ,G, *Les Belles Infidèles* ,cahiers du sud, Paris ,1955.
- Wills ,w. ,*The science of translation problems and methods* ,gunter narr Verlag, Tübingen ,1982. ■

السفر إلى التخييل

سفر إلى التخييل عالم بـك. أونيني

ماريو بارغاس إيموسا^(*)

ت: علي ابراهيم اشقر

لترجع إلى عالم قديم لم يصل إليه العلم، والعلم الذي يزعم أنه وصل لا يقنعنا، لأن أطروحاته وتخميناته تبدو لنا احتمالية وضبابية، كما هي الفانتازيا والتخييل. وسوف يُخَيِّلُ إلينا أن الزمن لم يوجد فيه بعد. وكل الإشارات التي تحديد مساره لما تظهر، والذين يعيشون غائبين فيه يفتقرن إلى الشعور بجريانه، وبالحاضر وبالمستقبل وحتى بالموت، إلى حد يجدون أنفسهم أسرى حاضر مستمر يمنعهم من أن يروا الـ (ما قبل) والـ (ما بعد)، إذ يستغرقهم الحاضر لرغبتهم في العيش في هذا المدى الشاسع الذي يحيط بهم إلى درجة يستهلك وجودهم (الآن) فقط، واللحظة التي يكونون فيها ذاتها. والإنسان لم يعُدْ فيه حيواناً، لكن، قد يبدو مبالغة تسميه (بشراً). إنه يقف منتسباً على طرفيه الخلفيين، وبدأ يصدر أصواتاً وزمجرات وصغيراً وعواً ترافقها كلها إيماءاتٍ وتكشيرات كانت القواعد الأولى للتواصل مع الزمرة التي يشكل قسماً منها، تواصل يبرز بفضل هذه الغريزة الحيوانية التي علمته

(*) ماريو بارغاس إيموسا روائي وقاص ومسرحي وناقد بيروفي معاصر. ولد في أركيبا عام 1936. درس الحقوق. وكانت أطروحته لنيل الدكتوراه عن أدب ماركت. نال جوائز أدبية عدّة، توجت بجائزة نobel عام 2010. من كتبه: المدينة والكلاب – البيت الأخضر – الحكايات – السمكة في الماء ... الخ.

في ذلك الوقت أهم ما يحتاج إلى معرفته: علّمه ما هو ضروري كيما يستطيع البقاء حيّاً إزاء آلاف التهديدات والمخاطر التي تحيق به في هذا العالم حيث كلّ شيء يبدو متآمراً من أجل إبادته: كالضواري والصاعقة والماء والجفاف، والأفعى والحشرات والليل والجوع والمرض وذوات قدمين أخرى من أمثاله.

وقد جعلته غريزة حبّ البقاء يتوجّد مع الزمرة التي يستطيع بها أن يدافع عن نفسه خيراً من دفاعه عنها لو سُلم إلى مصيره الخاصّ. لكنَّ هذه الزمرة ليست مجتمعاً، بل بالحربي، هي أقرب إلى قطيع البقر أو سرب الكلاب وطرد النحل أو خصلة من الخيل مما سنسميَّه في نهاية القرون جماعة بشرية.

وقد كان رجال ما قبل التاريخ القلائل هؤلاء، في حركة دائمة، وعرة أو متدرّين بالجلود إنْ قضتْ قساوة الطقس بذلك، منكبين على الصيد واللقط اللذين كانوا يحملانهم على الانتقال باستمرار بحثاً عن أماكن غير مرّتادة، ويمكن لهم أن يجدوا فيها القوت الذي ينتزعونه من العالم الطبيعي من غير أن يُحلوا محلَّهم، على غرار ما تفعله الحيوانات، قسماً كبيراً من الطائفة التي مازالوا ينتمون إليها، والتي أخذوا بالانفصال عنها تقريرياً.

والوجود معاً ليس تعليشاً بعدُ. وهذه المفردة الأخيرة تفترض نظاماً من التواصل مُحضرأً، وهدفاً جماعياً مُتقاسماً وقائماً على قواسم مشتركة كاللغة والمعتقدات والطقوس والزيينة والعادات. ولا شيء من ذلك موجود بعد ما عدا هذه الصرخة والنحس قبل المنطقى، وهذه الرعشة في الدم التي حملت أشباه الحيوانات أولئك الذين هم من غير ذيل ويقبضون على الحجارة أو العصيّ بسبب افتقارهم إلى المخالب والأنياب والسمّ والقرون ووسائل الدفاع والهجوم التي تتمتع بها الكائنات الحية الأخرى، على السير والصيد والنوم معاً ليحموا بذلك أنفسهم على شكل أفضل ولি�شعروا بلا ريب، بخوف أقلّ.

إن التجربة اليومية جعلت من شعور البدائي بالخوف، استثناء من كل المشاعر والرغبات والغرائز والأهواء التي كانت ما تزال راقدة في كيانه، أولَ ما يتتطور عند استيقاظه على الوجود.

إنه الذعر من المجهول، وهو كل ما يحيط به في الواقع. جهله بأسباب الظلام والنور، أو إن كانت تلك النجوم التي تطفو فوقه في قبة الفلك بهائم مجنة وقاتلها ستنقض عليه فجأة بشكل عاصف كيما تلتهمه. فأية أخطار يُخفيها فم ذلك الكهف الأسود حيث يريد أن يحتمي هرباً من العاصف المطري، أو ماذا تخفي مياه تلك البحيرة العميقه التي انشى ليشرب منها، أو ماذا تخفي الغابة التي تغلغل فيها طلباً للمأوى والغذاء؟ فالعالم ملآن بالمفاجآت. وكل المفاجآت في نظره قاتلة له: سواء أكانت عضة الأفعى المجلجلة التي اقتربت من قدميه زاحفة بين الأعشاب بشكل خفي، أو الصاعقة التي تضيء العاصفة وتحرق الأشجار، أو الأرض التي تشرع بغترة بالاهتزاز فتنفلق وتتصدع إلى شقوق تتطوّر وتريد أن تبتلعه. وقد كان انعدام الثقة والأمان، والخوف من كل شيء، حاليه الطبيعية والمزمنة، أمر ما كان يُريحه منه لمدد قصيرة للغاية، غير هذه الغرائز التي يُشعّبها حينما ينام أو يجامع أو يتطلع أو يتغوط. أو كان يحلم أم لا؟ إن كان يحلم فإن أحلامه لا بد لها من أن تكون مبتذلة أو وحشية كما هي حياته ذاتها، وصورة من سعيه الدائم ليؤمن الغذاء أو ليقتل قبل أن يُقتل.

يقول علماء الإنسنة إن الزينة كانت بعد الغداء، الحاجة الأكثر إلحاحاً عند البشري. لأنّ الزينة في هذه الحالة من التطور البشري، كانت طريقة أخرى في الدفاع عن النفس، كانت كلمة سرّ وتعزيزية ورُقية وسحرًا لطرد العدو المرئي وغير المرئي وإبطال قواه، فيما يشعر في نفسه أنه جزء من القبيلة ليكسب شجاعة ويتحضر من الخوف الشديد الذي يرافقه كظلّه ليل نهار.

وكان ظهور اللغة الخطوة الحاسمة في خروج الكائن الإنساني من حيواناته وكان انطلاق ولادته الحقيقة، وإن تكن كلمة «ظهور» زائفة، لأنها ترجع عملية دامت قرونًا، إلى نوع من فعل مفاجئ أو إلى لحظات عجائبية. لكن، لما حل محلّ الحركات والزمجرات والإشارات عند هذه التجمعات القبلية البدائية، أصوات مفهومة ومفردات تعبر عن صور هي بدورها تعكس أشياء وحالات روحية وانفعالات ومشاعر، فقد عبرنا بلا ريب، تخوماً واجتنا هوة بين الكائن البشري والحيوان، ما كان بالإمكان اجتيازها. وقد أخذ العقل يحل محلّ الغريزة على أنه

الأداة الرئيسة لفهم العالم ومعرفته، ومعرفة الأشياء الأخرى. لقد زود الكائن البشري بقدرة منحه سلطة لا يمكن تصورها على الموجودات. فاللغة تجريد، وهي عملية ذهنية معقدة تصف ما هو موجود وتحدد مطلقة عليه أسماءً تفكك بدورها إلى أصوات - أحرف ومقاطع ومفردات - إذا التقاطها السامع تشكل في وعيه مباشرة تلك الصورة التي أوحت بها موسيقى الكلمات. وباللغة صار الإنسان كائناً بشرياً، وأخذت الزمرة البدائية تصبح مجتمعاً، أي جماعة من الناس مفكرة لكونها متكلمة. نحن على أبواب الحضارة، لكننا لما ندخلها. فالكائنات البشرية تتكلم وتتواصل، وهذه الشراكة الخفية التي تقييمها اللغة فيما بينهم، تضاعف من قوتهم، أي، من قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم وإلحاق الأذى. لكن، يصعب على حتى الآن الكلام عن حضارة منطلقة إزاء مشهد هؤلاء الرجال والنساء شبه العراة والموشومين بصور على أجسادهم، والمملوئين بالتمائم، والذين يزرعون الغابة بالأفخاخ ويسمون سهامهم ليبيدوا كثيراً من القبائل الأخرى، ويضخرون بالرجال والنساء منهم إلى آهاتهم البربرية أو يأكلونهم كما يستولوا على عقولهم وفنونهم السحرية وقوتهم.

وإن فكرة ظهور الحضارة تتطابق في نظري مع الاحتفال الذي يقام في الكهف أو في فسحة من الغابة حيث نرى رجال القبيلة ونساءها مُقعين أو جالسين متحلقين حول نار تُخيف الحشرات أو الأرواح الشريرة، متتبهين مشدوهين ذاهلين، في حالة ليس من المبالغة أن نسمّيها حالة وجْد ديني، وحالمين أياً كانا شيئاً بسحر الكلمات التي يسمعونها، والتي تخرج من فم رجل أو امرأة، قد يكون عدلاً أن نسمّيه، وإن تكن تسمية غير كافية، ساحراً أو (شaman)، أو متتبهاً. هو وإن يكن أيضاً شيئاً من ذلك كلّه، فإنه لا أكثر ولا أقلً من فرد يحمل أيضاً وينقل أحلامه أيضاً إلى الآخرين، فيما يحلموا على إيقاع واحد معه أو معها: إنه قاصٌ القصص.

وإذ يترك من يكونون هناك لخيالهم العنان مسحورين بما يسمعون، ويخرجون من حيوانهم الهشة (ليعيشوا حياة أخرى) - حياة مكنوية - يبنونها بتوافق صامت مع الرجل والمرأة، التي أو الذي يتكلّم بصوت عالٍ وسط المسرح، فإنّهم يقومون من غير أن يتتبّهوا لذلك، بالشغل الإنساني الأخصّ، الشغل الذي يحدّد بأكثر الطرق أصالة وتفرّداً، هذه الطبيعة البشرية التي ما تزال في طور التشكّل. حينئذ: وهي

الخروج من الذات ومن الحياة كما هي مُعطاً، بوساطة حركة فانتازية، ليعيشوا دقائق معدودات أو ساعات، معادلاً للواقع الواقعي الذي لم يكن من اختيارنا، بل فرض علينا بشكل مشؤوم بحكم الولادة والظروف، حياة نشعر بها عاجلاً أو آجلاً أنها عبودية وسجن نرحب في أن نهرب منه. ومن يكونوا هناك مستمعين إلى (الحكواتي) وتهدهدهم الصور التي تسكبها عليهم كلماته، كانوا أعدوا من قبل في وحدتهم وخلوتهم الحميمة في لحظات أو هبات، هذه التعزيمات وإنكار الحياة الواقعية متخيلين حالمين. لكن تحويل ذلك إلى نشاط جماعي اجتماعي ومؤسساتي، هو خطوة فارقة في عملية أنسنة الإنسان البدائي، وفي تفعيل أو انطلاق حياته الروحية، ولادة الثقافة وطريق الحضارة الطويل.

وإن إبداع قصص وقصصها على آخرين ببلاغة كبيرة وكانتما الغاية منها أن يجعلها هؤلاء قصصهم ويضمّوها إلى ذاكرتهم، وبالتالي إلى حيواناتهم، هو قبل كل شيء طريقة حقيقة، وفي الظاهر بريئة، في التمرّد على الواقع الواقعي. ولا ي شيء نعارضه ونضيف إليه هنا الواقع التخييلي، واقع الأكذوبة، إذا كان هذا الواقع يملأ جوانحنا؟ إن الأمر يتعلق بلا ريب بالحفظ على الشيء الوحيد الموجود في نظر أولئك الأجداد ذوي الحيوانات التي صارت شبه حيوانية بسبب الروتين الكامن في البحث عن القوت اليومي، وبسبب الصراع من أجل البقاء. لكن تصور حياة أخرى وتقاسم هذا الحلم مع آخرين لم يكن في أساسه تسلية بريئة، لأنها تُلهب الخيال وتطلق الرغبات بطريقة تجعل الهوة تكبر بين ما نحن عليه وما نرحب في أن نكون، بين ما هو معطى لنا وما نرحب فيه ونطمح إليه، وهو أكثر من ذلك كثيراً دائماً. ومن هذا الخلل ومن هذه الهوة القائمة بين حقيقة حيواناً التي نعيشها، وتلك التي نستطيع تحويلها وعيشها بشكل مكنوب، تبع هذه العلامة الجوهرية لما هو إنساني، والتي هي عدم الامتثال وعدم الرضا والتمرّد والمجازفة في رفض الحياة كما أعطيت لنا، وهي الإرادة في النضال من أجل تحويلها، ولكي تقترب أكثر ما تقترب من تلك التي نختارها طبقاً لأنخيلتنا الفانتازية.

لما ظهر قصاصو القصص في القبيلة البشرية، وهم يظهرون دائماً ودون استثناء في تلك الجماعات البدائية التي تتطور إلى ثقافات وحضارات، بدأت تلك القبيلة

بشكل لا محيد عنه في التطور وتجاوز العقبات وإثراء معارفها وتقنياتها مدفوعة من غير أن تدرى بهؤلاء السحرة الفعالين الذين يملئون أماسيهم أو لياليهم الفارغة بقصص مبتكرة.

كيف كان قصاصو القصص أولئك الأوائل المجهولون والبعيدين والقديمون تقريباً قِدَمَ اللغات التي ساعدتهم على صياغتها، وسمحت لهم بالوجود؟ وأي قصص كان يقصّها زملاء ما قبل التاريخ وأجنحة الروائيين في المستقبل، وشاختهم الهدادية؟ وماذا كانت تعني لحيوات أولئك الرجال والنساء في فجر التاريخ، تلك القصص الأولى والحكايات التي كانت تخلق إلى جانب الحياة الواقعية وداخلها، حياة أخرى موازية وغير منظورة، حياة مكذوبة مشكلة من الكلمات، لكنها ثرّة ومتّوقة وكثيفة، وإن يكن من الصعب دائمًا قياس ثرائهما. حياة مُشتَبِكة وذاتبة في حياة أخرى، حياة الحقيقة التي تصيبها هذه الحياة الموازية⁽¹⁾ بشكل ناعم وخفيف بالعدوى، وتلوّنها وتصحّحها وتوجهها وتلوّنها وتكلّلها وتعارضها؟

منذ شهر آب عام 1958 طرحت على نفسي كثيراً من هذه الأسئلة وتصورتُ الأوجبة الممكنة عنها، بفضل تجربة عشتها من غير أن أشكُ حينئذ في الأهمية التي ستكون لها في حياتي، حتى كتبت رواية أخذت مني عامين كاملين، وهي «الحكواتي»، وكانت تحقيقاً خيالياً لعصور فجر الحضارة لما ظهرت مع قصاصي القصص بذورٍ ما سوف نسميه بمرّ السنين وظهور الكتابة، أدباً.

حدث ذلك في كوخ واسع عند يارينا كوتشا - بحيرة يارينا - في أنحاء بوكايبا في الأمازون البيروية عام 1958. أنا كنت أحد أفراد بعثة صغيرة كانت نظمتها جامعة سان مارкос ومعهد بيرانو الأللنزي من أجل د. خوان كوماس العالم المكسيكي ذي الأصل الإسباني، الذي كان يريد زيارة قبائل مارينيون الأعلى. وكانت البعثة ستتطلّق في اليوم التالي من يارينا كوتشا التي كانت مركز عمليات معهد بيرانو الأللنزي، حيث كان معنا هنا تلك الليلة مؤسسه غيرمو تاونسند، صديق لاثرو كارديناس وكاتب سيرته. حدث الاجتماع بعد عشاء باكر. أتذكر أن السنين عدّة -

(1) يستعمل المؤلف الضمير (هي) في إشارة لهذه الحياة. وقد أثبتنا الاسم المعنى صريحاً كيلا يقع لبس - المترجم.

الأتينيين ومبشرين في آن واحد، لأن المعهد إذ كان يعلم لغة السكان الأصلياء ويُعدّ نحوً وقاموس مفردات لها، كان يهدف في آن واحد إلى ترجمة الكتاب المقدس إلى هذه اللغات - قدموا لنا عروضاً حول جماعات الأنوارونا، والهومبيسا والتشابرا التي سنذورها في رحلتنا. لكن ذلك كله كان يختلط في ذاكرتي ويتحي منها تلك الليلة، لأنَّ البعث على الإثارة ولا يمكن له أنْ ينسى في تلك الجلسة حدث في النهاية لما تناول الكلام الزوجان واين وبيتي أستيل. W.B. Snell. كان هذان الزوجان الألينيان ما يزالان شابين، وكان قضيا سنوات عدة - هو منذ 1951 وهي منذ 1952 - مع جماعة صغيرة من الماتشينغو في منطقة تحدها أنهار الأوروبياما والبوكرتامبو وميتاشاغوا، جماعة كانت عاشت حتى وصولهما من غير أي احتكاك «بالحضارة».

يشرح لنا بيتي وواين أستيل الاستراتيجية الحذرة التي طوراها ليتغلباً على عدم ثقة الماتشينغوين: فقد تجرداً من ثيابهما ليقتربا من أ��واخهم تاركين لهم هدايا، مثلاً؛ ثم انسحبا كما يعلموا أنهما جاءا بنية السلام. إلى أن قبلوا بهما وأووهما. وشرحوا أيضاً صعوبات العيش في المسكن الجديد في الأوقات الأولى، وحماسهما لما أخذنا يتعلمان شيئاً فشيئاً عادات مضيفيهما وطقوسهم متآلفين مع اللغة الماتشينغوية.

لكنَّ ما حفظته ذاكرتي من تلك الليلة على شكل أكثر حيويَّة وتشويقاً، كان ذكرى لن تمحى أبداً، بل تسترد كلما مرَّ عليها الزمن، بريقها المُعدي. وكانت تلك الذكرى وليدة ما حكاها لنا في لحظة معينة واين أستيل. كان وحيداً مع الماتشينغوين، لأنَّ بيتي كانت خرجت في سفر، ربما إلى المركز في يارينا كوتشا. فلاحظ اضطراباً مفاجئاً غير معهود يسري وسط الجماعة. فماذا حدث؟ لم كانوا جميعاً رجالاً ونساءً، صغاريًّاً وشيوخاً مُثارين؟ فيبتزوا له أنَّ (الحكواتي) سيصل عما قريب (نطق واين أستيل كلمة ماتشينغوية)، وقال إنَّ المعادل لها يمكن أن يكون «الحكواتي». فدعاه الماتشينغويون إلى الاستماع إليه معهم. هذه اللحظة من قصته ما سوف يحرمني من النوم ليالي كثيرة والتي سأسترجمها مئات المرات كما أسمعها مرة أخرى وأتخيلها، والتي سأخضيعها لفحص دقيق مَرَضي، والتي سأتصور في أثنائها في مثل

رد الطرف فقط، الشهور والسنين القادمات بألف طريقة مختلفة. ولم يكن وain يتذكر جيداً بال تماماً - نعم بال تماماً - تلك الليلة التي قضتها جالساً على الأرض في فسحة في الغابة ومحاطاً بجماعة الماتشغويين كلهم، مستمعاً إلى الحكمي. وما يتذكره بوجه خاص، كان الخشوع واللهمـة التي كانوا يستمعون بها إليه، والشراهة التي كانوا يتشربون بها كلماته، وفرحـمـهم الكبير بما كان يقصـهـ وضـحـكمـ لهمـ، وانفعـالـهمـ بهـ وحزـنـهمـ. لكنـ، أيـ شيءـ كانـ يقصـهـ عليهمـ (الحكمـيـ)؟ـ كانـ وainـ يعرفـ اللغةـ، لكنـهـ ماـ كانـ يفهمـ كلـ ماـ كانـ يقولـ. لكنـهـ كانـ كافـياـ كـيمـاـ يـدرـكـ أنـ ذلكـ المـونـلـوغـ كانـ خـبيـصـاـ حـقـيقـيـاـ منـ أـشـيـاءـ مـتـنـافـرـةـ:ـ منـ حـكاـياتـ عنـ سـفـرـهـ فيـ الغـابـةـ،ـ وـعـنـ العـائـلاتـ وـالـقـرـىـ التـيـ كانـ يـزـورـهـ،ـ إـلـىـ نـامـائـ وـأـخـبـارـ عـنـ أولـثـكـ المـاتـشـغـوـيـينـ الآـخـرـينـ الـمـعـشـرـينـ فـيـ أـرـجـاءـ الـغـابـاتـ الـأـماـزوـنـيـةـ الشـاسـعـةـ،ـ وـعـنـ طـقوـسـ وـأـسـاطـيرـ وـإـشـاعـاتـ،ـ هـيـ يـقـيـنـاـ،ـ مـنـ اـخـتـرـاعـ آـخـرـينـ،ـ كـلـ ذـلـكـ مـخـتـلـطـ وـمـتـشـابـكـ وـمـمـتـزـجـ بـيـعـضـهـ،ـ وـهـوـ أـمـرـ مـاـ كـانـ يـبـدـوـ أـنـ يـزـعـجـ فـيـ أـيـ حـالـ مـسـتـعـمـيـهـ الـذـينـ كـانـواـ يـحـيـونـ تـلـكـ اللـيلـةـ فـيـ حـالـةـ مـنـ التـوـهـجـ الرـوـحـيـ عـلـىـ خـلـافـ وـاـيـنـ اـسـنـيـلـ الـذـيـ كـانـتـ تـؤـلمـهـ عـظـامـهـ كـلـهاـ وـعـضـلـاتـهـ بـسـبـبـ جـلـسـتـهـ غـيرـ المـرـيـحةـ؛ـ لـكـنـهـ مـاـ كـانـ يـجـرـوـ عـلـىـ الـانـصـرافـ كـيـلاـ يـجـرـحـ حـسـاسـيـةـ سـامـيـهـ الآـخـرـينـ.ـ وـلـمـاـ رـحـلـ الحـكـمـيـ ظـلـ أـفـرـادـ الـجـمـاعـةـ كـلـهاـ يـتـذـكـرـونـ مـعـجـيـنـ طـيـلةـ أـيـامـ كـثـيرـ مـسـتـذـكـرـينـ وـمـكـرـرـينـ مـاـ كـانـ قـصـهـ عـلـيـهـمـ.

وعلى غرار ما يحدث لي مع كل التجارب التي أعيشها تقريباً، وتحوّل من ثم إلى مادة أولية لرواياتي وأعمالي المسرحية، فإن ما سمعته تلك الليلة في آب 1958 في بيت على ضفاف يارينا كوتشا من الزوجين اسنيل ظلّ أولاً مخزناً بشكل ثابت في ذاكرتي وكانت أتذكره في الأشهر والسنين التاليات في مدريد لما كنت أكتب روايتي الأولى، وفي باريس لما كنت أكتب روايتي الثانية، وفي ليماء أو في لندن أو في الولايات المتحدة لما كنت أكتب روايتي الثالثة والرابعة، أو في برشلونة أو في البرازيل ولديما مرة أخرى، بينما كنت أتابع كتابة قصص أخرى. وتمر الأعوام وتلك الذكرى تعود مرة بعد أخرى بقوة وإلحاح أكبر دائماً، مُرافقـةـ بنـيـتـيـ فيـ أنـ

أكتب ذات مرة رواية انطلاقاً من تلك الصور التي تركها في ذاكرتي الزوجان اسنيل في سفري الأول إلى الأمازون.

لا أدرى لم تتحول في أحيان كثيرة بعض الأشياء التي عشتها إلى حواجز قوية جداً - هي مطالب في المستقبل⁽¹⁾ - فيما أبتكر انطلاقاً منها قصصاً تخيلية. لكن، في حالة الحكواتي الماتشينجوي، أعتقد أنني أعرف لم أثرت في كثيراً صورة هذه الجماعة الصغيرة من الرجال والنساء الخارجين حديثاً، أو هم في مرحلة الخروج من مرحلة ما قبل التاريخ، وقد أثارتهم وسحرتهم طيلة ليلة كاملة قصص هذا الحكواتي المتتجول. لأن ذلك الرجل الذي كان يجب الغابات ذاهباً آياً وسط العائلات والقرى الماتشينجوية، كان الحي الباقي من عالم مُغرق في القدم، وكان سفيراً للأجداد البعيدين، وبرهاناً ملماساً على أن هناك في هذا القاع المشوش البعيد من التاريخ البشري، أو حتى قبل بداية التاريخ كائناتٍ بشريةً كانوا يمارسون ما أزعهم أنني أقوم به اليوم في حياتي، أي تكريسها لإبداع قصص وقصها، ولأن ذلك الحكواتي وصلته الحميمة بأبناء جماعته كان، فوق ذلك، البرهان الملموس في بدايات المصير البشري، على الوظيفة المهمة للغاية التي كان يؤديها التخييل، هذه الحياة المكنوية التي حلم بها واحتارها قصاصو قصص في جماعة جد بدائية ومعزولة عمّا نسميه الحضارة. لا شك في أن ذلك الأمر كان أبعد من أن يكون مجرد تسلية، وإن يكن الاستماع إلى الحكواتي في نظر الماتشينجويين تسلية علياً ومشهدًا خلب عقولهم وجعلهم يعيشون في أثناء استماعهم إليه، حياة أكثر ثراء وتنوعاً من حياتهم اليومية المبتدلة. وبفضل نظام هؤلاء الحكواتيين، وهو نظام يقوم على القرابة وينقل ويجلب أخباراً تعنيهم جميعاً، اكتسب الماتشينجويون المتناثرون فوق منطقة واسعة في جماعات صغيرة تكاد تكون على غير احتكاك فيما بينها، وعياً بأنهم ينتمون إلى ثقافة واحدة وشعب واحد ويحفظون حياً بفضل تلك الحكايات ماضياً وتاريخاً وبيولوجياً وتراثاً لأن من الواضح جداً أن خطاب الحكواتي الماتشينجوي، مكونٌ بشهادة واين اسنيل، من ذلك كلّه، وكأنه معطف مصنوع من قطع شتى.

(1) fatédicas في الأصل، أي تتبؤية - المترجم.

في عام 1985 بدأت العمل منهجياً في رواية (الحكواتي). و كنت قرأت في تلك الأثناء وسجلت المقالات والأعمال الإثنولوجية والفالكلورية والاجتماعية التي استطعت أن أستعين بها على ما يتعلّق بالماتشيجوين. ولم أفرغ لذلك العمل إلا في ذلك الحين؛ فكنت أقضي ساعات طويلة في المكتبة طالباً نصيحة أنتروبولوجيّين ومبشرين دومنيكانيين كان لهم وما يزال لهم بعثات تبشيرية في الأرضي الماتشيجوينية. وقامت، فوق ذلك، لما أكملت النسخة الأولى من روائيتي، برحّلة إلى الأمازون مع بُشِّنته ولوريتشو سيسيلو وعامل الإنسنة لويس رومان الذين كانوا يقومون منذ بعض الوقت بعمل اجتماعي وبحث عن جماعات ماتشيجوينية في الأوروپاندا الأعلى والأوسط ورواده. لقد زرت بعض هذه الجماعات واستطعت أن أتحدث إلى السكان الأصليين والمولدين والمبشرين في المنطقة. و كنت زرت من قبل في عام 1981 بمعونة المعهد الللنسي في بيرانو أولى القرى الماتشيجوينية التي دخلت التاريخ: لوث نوبيرا (أو النور الجديد)، ونوبيموندو (أو العالم الجديد) حيث سُررت بلقاء الزوجين اسنيل اللذين لم أرهما مرة أخرى منذ تلك الليلة من عام 1958. وما زلت أتذكّر الدهشة على وجهيهما كلّيّهما، لما قلت لهما في نوبالوث، وأنا أتناول مغليّ عشبة لويسا والبرغش يلتهم عقيبي، إن ما سمعته من حكايتهم منذ ثلاثة وعشرين عاماً خلت، عن الماتشيجوين وبالتحديد عن الحكواتي، قد رافقني هذه المدة كلّها، وإنّي عزمت على أن أكتب رواية مُستلهمة من هذا الشخص بطل قصّتهما. لم يستطع الزوجان اسنيل أن يُصدقَا ما قلته لهما. فقد صار لديّهما طبعة من الكتاب المقدس باللغة الماتشيجوينية، أطلعاني عليها. وكلاهما نشر أعمالاً لغوية ونحوية ومعجم مفردات حول هذه الجماعة التي كانا يريان الآن في عام 1981 أفرادها سعداء متجمّعين في بلدات، ويقومون بأنشطة زراعية، وينتخبون قادة (كاثيكيس Caciques)، وهو شيء لم يكن موجوداً عندهم قطّ.

كان هذا البحث كلّه مشوقاً. وإنّي أتذكّر العامين الأخيرين اللذين كرسّتهما (للحكواتي) بحنين. لكنّ المفاجأة الكبرى خلال هذا البحث كانت قلّة ما وجدته في كثير مما قرأته حول «الحكواتيين»، أو قصاصي القصص الماتشيجوين. ولم أستطع فهم ذلك. لقد وردت عرضاً بعض الإشارات إليهم لدى بعض المؤرّخين العابرين في

القرن 19 كالفرنسي شارل فيينه، وفي تقارير المبشرين الدومنيكانيين أو مذكراً لهم. لكن، لم أجد شيئاً تقريراً لدى الأنثربولوجيين الذين قاموا بأعمال حول الماتشيجويين المعاصرين. ولقد استطع بعض النقاد الذين درسوا روائيي مثل بينيديك آندرسون الذي خصّها بدراسة نفاذة، أنّ مسألة (الحكواتيين) من اختراعي ما دام علماء الاجتماع لم يوثقوها. وأيّ شيء أريده أكثر من اختراعي هذه الشخصية العظيمة! لئن خانتني الذاكرة أحياناً مرات عدة سيئة وجعلتني أخلط ذكريات عشتها بذكريات ابتدعتها في معرض تصوري روایة، فإني في هذه الحالة، أضع يدي في النار وأقسم على إنّ قصة (الحكواتي) تلك سمعتها من واين أُستنيل كما حفظتها ذاكرتي حتى اليوم وبعد نصف قرن.

لما لقيت الزوجين مرة أخرى عام 1981 في قرية نوباليوث بصعوبة تذكر الزوج الاجتماع الليلي في يارينا كوتشا عام 1958 (وكان تذكره لي أقلّ). ولما ذكرت له (الحكواتي) تبادل هو وزوجته بيتي (الكاتيكيه) الشاب أو رئيس الجماعة، جملأً بالماتشيجوية، وتشاوروا، وأخيراً، نطقوا بالاتفاق فيما بينهم، هذا الاسم الذي طبعه في تقديمي لرواية (الحكواتي El Hablador): كِنْكِيتاساتاتا - سيريرا. قالوا، نعم، يمكن ترجمته إلى المهدار أو الحكواتي. لكن، لم يستطع أحد منهم ثلاثة أن يمدّني بمعطيات أكثر دقة حول «الحكواتيين». وكنت أحصل دائماً من الماتشيجويين الذين تحدثت إليهم مباشرة أو عبر مترجمين في الأوروأمبا الأعلى والأوسط، على أجوبة متهربة كلما سألتهم عن الحكواتيين. إذًا، أكنتُ أحلم بذلك حلماً؟ أنا على ثقة من أن ذلك لم يكن حلماً. وأنا على ثقة أيضاً من أنّ الحكواتيين ليسوا مخلوقات اختراعها خيالي. هم موجودون. وفي هذا الوقت عينه، يطوف بعضهم في الغابات، أو يتكلّم في فسحات الغابات أو قرى القبيلة أمام حلقة من البشر السّاج والمدهوشين.

ولم يخفونهم؟ ولم لم يتكلّموا عنهم مرة أخرى إلى الغرباء؟ ولم تحفظ الإخباريون الماتشيجويون الذين قدّموا مادة ضخمة للإثنولوجيين والأنثربولوجيين حول طقوسهم وأساطيرهم، ومعتقداتهم وعاداتهم وماضيهم، تحفظوا على مؤسسة مثلت دون أدنى ريب وما زالت تمثل شيئاً مركزاً في حياة الجماعة؟ ربما للسبب

الذي يبنته في روائيتي: الحكواتي، لأفسر هذا الصمت العنيف حوله: ذلك من أجل الإبقاء عليه في دائرة السرّ الخاصّ بأشياء القبيلة المقدّسة، يحميه ميثاق ضمني أو تابو، واعتباره شيئاً ما ينتمي إلى أكثر الأشياء حميمية وخصوصية في الثقافة الماتشيجوية، شيئاً ما شعر معه الماتشيجويون الذين جرّدوا في مجرى تاريخهم من أشياء كثيرة - من الأرضي والمزروعات والآلهة والحيوانات - شعروا بطريقة حدسية وصحيحة أنهم يجب أن يصونوه من التلوّث والابتداخ الذي يُخرجه من طبيعته ويجرّده من سبب وجوده، يجب الإبقاء على الروح الماتشيجوية حيّة، على الشيء الخاصّ بهم الذي لا يمكن نقله، والإبقاء على طبيعته الروحية، وواقعه السحري والأسطوري، لأنّ الحكواتي يمثل ذلك كله في نظرهم. أو إنّ فضول علماء الاجتماع لم يول قطّ قصاصي القصاصين البدائيين هؤلاء الأهمية الواجبة، وإن يكن بعضهم قد اهتمّ بفلكلورهم وميثيولوجيتهم كما فعل الأب خواكين بارياليس الذي جمع وترجم بعض القصائد والأساطير الماتشيجوية الجميلة.

على كلّ حال، هناك شيء معروف عالمياً وهو التخييل، هذا الواقع الآخر الذي أبدعه الكائن البشري انطلاقاً من تجربته المعيشة والمعجونة بخimerة رغباته غير المشبعة، وبالخيال، وهو يرافقنا كملائكة الحارس منذ أعماق ما قبل التاريخ لما بدأنا طريقنا المترعرّج الذي سيقودنا في نهاية القرون إلى السفر نحو النجوم، والسيطرة على الذرّة، وإلى فتوح عجيبة في مجال المعرفة والهمجيّة التخريبية، وإلى اكتشاف حقوق الإنسان والحرية وإلى خلق الفرد المتفوق. على الأرجح لم يكن أيّ من هذه الاكتشافات والتقدّم في مجالات التجربة كلها، ممكناً لو لم نلتفت ملايين السنين إلى الوراء، ونكتشف أجدادنا في عصر الكهف والعصا منكبيّن على هذه المبادرة الساذجة والطفلية، حينما يكونون حقّاً في ساعة الذروة من الذعر في الليل البهيم وقد التصقت أجسامهم بأجسام بشر آخرين بحثاً عن الدفء، ثم يشرعون في الهيمان والسفر ذهنياً قبل أن يغلبهم النوم، إلى عالم مختلف، وإلى حياة أقلّ قسوة وأقلّ خطراً، أو أجزى لهم وأسهل منالاً من العادات التي يتبعها لهم الواقع الذي يعيشونه. وقد كان هذا السفر الذهني وما يزال مبدأً أفضل ما حدث للمجتمع البشري؛ وقد كان أيضاً سبباً لكتير من المأساة بلا ريب؛ لأنّ استسلامنا لسحر الخيال مدفوعين برغباتنا لا

يكشف لنا فقط عما في القلب البشري من غيرة وكرم وتضامن، وإنما يكشف لنا أيضاً عما فيه من هذه الشياطين والشهوات المدمرة واللاعقلانية الشرسة التي تعشش في العادة مختلطة بأطيب أحلامنا.

وكان الأدب الابن المتأخر لذلك الشغل البدائي في ابتكار قصص وقصصها، فأنسَ النوعَ وجعله صافياً، وحول الغريرة في التكاثر إلى ينبوع للذة وإلى احتفال فني - الإيروسية - وأطلقبني البشر على درب الحضارة؛ وهو شكل ناعم وراق لم يكن ممكناً إلا بالكتابة التي ظهرت في التاريخ بعد آلاف كثيرة من السنين من ظهور اللغات. **أغير الأدب** - أو الكتابة - بشكل جوهري السفر نحو التخييل الذي بدأت به الشعوب البدائية معاً كلما اجتمعوا لسماع قصص يقصّها قصاصوهم؟ لم يغير فيه بشكل جوهري. فقد أعطت الكتابة القصص شكلاً أكثر تضاماً وعناء، وجعلتها أكثر شخصانية، ومعقدة ومعدّة إعداداً بتنويعها وتدقيقها حتى زوّدت بعضها بصعوبات جعلتها خارج متناول القارئ العام والعادي، شيء ما كان يمكن تصوّره في نوع التخييل الشفوي الموجه إلى الجماعة.

من جهة أخرى منحت الكتابة التخييل ثباتاً ودواماً لا يمكن أن تحظى به قصص الخيال الشفوية المنقولة من الآباء إلى الأبناء ومن جيل إلى جيل، ومن شعب إلى شعب ومن ثقافة إلى ثقافة، قصص تتعدد وتتحول حتى لا تبدو أنها صادرة عن جذع مشترك، ولا تحتفظ بأدنى رابطة في ما بينها، كما تدلّ على ذلك المجموعات التي ضمت هذه القصص والأساطير والبطولات التي حفظها التراث الشفوي على مدى السنين.

لكن، إذا أسقطنا الفروق الشكلية والتحول الذي يخضع له الأدب الشفوي لا محالة، نجد خطأ من الاستمرارية لا تخطئه العين، بين هذا الأدب والأدب المقاوم، وبين التخييل المحكي والمسموع والمقاوم، على الأقل فيما يمثله كلاهما في المنطلق والهدف: أي الحركة الذهنية للكائن البشري البائس للخروج من القفص الذي تجري فيه حياته ويبلغ حرية ومبادرة تجعله يهرب من المكان والزمان الذي يجري فيه وجوده، وتوسيع تجاربه وتعمقها فتجعله يعيش كما في تحول سحري، أفعالاً أخرى ومحاولات وعواطف وتسمح له أن يسيطر على كل صنف من الأهداف

حتى أكثرها غرابة وخطورة، تلك التي تضمها إلى حياته قصصُ الخيال المتصورة والمحكية - قصصُ أخيلة مقنعة - والمسموعة أو المقرؤة.

وهذه الحياة المكتنوبة التي هي التخييل، والتي نعيشها إذا سافرنا وحيدين أو بصحبة آخرين (مستمعين إلى الحكواتيين أو قارئين قصاصين وروائيين) نحو هذه العالم التي خلقها الخيال والشهوات البشرية، لا ينبغي لنا أن نعدّها مجرد رد على الحياة الحقيقة فقط، الحياة التي نعيشها موضوعياً، وإن تكون هذه الحياة ما يميل إلى دراستها في العادة علماء الاجتماع الذين يفدون من الأدب الشفوي والستهون ويرون فيه وثيقة سوسيولوجية وتاريخية لمعرفة صميم مجتمع ما. والتخييل، في الحقيقة، ليس هو الحياة، وإنما رد على الحياة التي بنتها الكائنات البشرية، مضيقاً إليها شيئاً لا تملكه الحياة، يكون تكملاً لها أو بعدها هو بالتحديد ما اخترعه التخييل، وهو بالضبط العنصر القصصي في الرواية، وهو ما تفتقر إليه الحياة الواقعية، لكننا نرغب في أن تملكه، تمتلك، مثلاً نظاماً ومبادأً وغايةً وتماسكاً وألفاً شيء آخر، ولا مثلاً يجب أن نخترعه كيما نعيش في الحلم المضيء الذي يعيش فيه التخييل.

هذا موضوع طويل ومعقد لا ينبغي لي ولا أستطيع أن أتوسّع فيه هنا، وإنما اقتصر على الإشارة إليه في هذا المخطط الموجز للعصور القديمة، وأبين سبب وجود التخييل في حياة الكائنات البشرية. ومن الخطأ الاعتقاد أننا نحلم بذلك الطريقة التي نعيش فيها. بل على العكس، نحن نتخيل ونحلم مالا نعيش، لأننا لا نعيش ونرغب في أن نعيش، لذلك نبتكره: لنشيشه على شكل مكتنوب بفضل السرابات المغوية لمن يقصّ القصص التخييلية. وهذه الحياة الأخرى، الحياة المكتنوبة التي ترافقنا منذ أن نباشر السفر الطويل الذي هو التاريخ البشري، لا تعكس صورتنا كمرأة أمينة، وإنما كمرأة سحرية تكشف باختراقها مظاهرنا عن حياتنا الحقيقة، عن حياة غرائزنا وشهواتنا ورغباتنا، حياة مخاوفنا وذعرنا، حياة الأشباح التي تسكننا. ذلك كلّه نحن أيضاً. لكننا نُخفيه وننكره في حياتنا العامة، وبفضل ذلك كلّه يصبح التعايش والحياة الاجتماعية ممكناً، حياة اجتماعية يجب أن نضحي من أجلها بأشياء كثيرة كيلا تنفجر الجماعة المتحضرة إلى فوضى وفسق وعنف. لكنَّ هذه الحياة المنكورة والمقمعة التي هي نحن أيضاً، تخرج طافية دائماً

ونعيشها بطريقة ما في القصص التي تستهويانا، لا لأنها مروية بطريقة جيدة، بل لأننا بفضلها نلتقي بوجه خاص، الجانب الضائع من شخصيتنا، وجورج باتاي Bataille يسميه الجانب الملعون.

التخييل هو أشياء كثيرة في آن واحد: فهو تسلية وسحر ولعب، وتعزيم وتعويض، وعرض لعدم الامتثال والتمرد، وشهوة وحرية ولذة، لذة عظمى، وهو بلا ريب، عالمة جوهرية ومطلقة للشأن البشري، وهو خير ما يعبر عن وضعنا ويزعزع كائنات مميزة، الكائنات الوحيدة على هذا الكوكب وفي العالم المعروف حتى الآن على الأقل، القادرة بفضل هذا السلاح الناعم، ألا وهو التخييل، على السخرية من التقيدات الطبيعية لوضعنا الذي يحكم علينا أن تكون لنا حياة واحدة وهدف واحد وظرف واحد.

لذلك، لا ضير في أن نقول إن الحرية لا توجد من دون التخييل، ومن دونه كانت المغامرة البشرية رتيبة ومتطابقة لحياة الحيوان. والحلم بحيوات مختلفة عن حياتنا هو طريقة متمرة في السلوك. طريقة رمزية في إبداء عدم الرضا عمّا نحن فيه وعمّا نعمله، لذلك، هو يعني أن ندخل في وجودنا عنصرين مغويين: القلق والتخييل. وإن رغبتنا في أن نكون آخر، أو آخرين، وإن يكن بالطريقة المؤقتة التي ننكب فيها على الشعوذات وألعاب الأقنعة التخييلية، هي البدء في سفر لا عودة منه نحو أماكن مجهولة، وهي بطولة عقلية تحتوي بالقوة على المغامرة البشرية العجيبة كلها، تلك التي يسجلها التاريخ. ولكن من الصعوبة بمكان أن توجد هذه البطولات والاكتشافات كلها في مجال المادة والفضاء والذهن والجسم، وفي الجغرافيا والشعور وما تحت الشعور، ولما كنا بلغنا في مجال الفنون، على غرار ما بلغناه في مجال العلوم والتقنية، الإنجازات الباهرة لدانتي وشكسبير، وبوتولسي، ورمبرانت، وموزار وبيتهوفن لو لم نشرع قبل ذلك كله، في أن نحلم بقصص تكون أحياناً جداً مقنعة كالكيخوته ومدام بوفاري، حتى تحدث بعض القراء على الرغبة في أن يحولوها إلى وقائع، وتحث قراء آخرين على العمل باندفاع وعصرية كيما تأخذ الحياة الواقعية بالاقتراب أكثر فأكثر من الحياة التي نخلقها بالファンزيا.

إذا كان التخييل نافعاً في تهدئة مخاوفنا ورغباتنا، فإنه جعلنا في آن واحد أكثر بُعداً عن الامتثال وأكثر طموحاً، وأعطى حريتنا معنىًّا متعالياً، لما ولد فينا الإرادة في العيش بطريقة مختلفة عن الحياة التي تُرغمنا الظروف عليها. إنما وإن تخلينا خلال مجرى الحدث البشري، عن أشياء كثيرة - عن أوهام وتاباوت، ومخاوف وعادات، ومعتقدات وألهة وشياطين كانت عقبات أخرى في طريقنا لبلوغ قمم جديدة من التقدّم والحضارة - فقد ظللنا أوفياء لهذا الطقس القديم الذي بدأ بمارسته - لحسن حظنا - الأجداد في بداية التاريخ: وهو الحلم معًا وقد جذبهم كلمات حالم آخر - الحكواتي - أو القصّاص أو الراوية، أو الشاعر أو المسرحي أو الروائي - كيما نشفي بهذه الطريقة مخاوفنا ونهرب من الحرمان ونحقق تطلعاتنا الخفية ونهزأ بالشيخوخة ونهزم الموت، ونعيش الحب والشفقة والقسوة والإفراط الذي يطالينا به الملائكة والشياطين الذين نجرّهم معنا مضاعفين بتلك الطريقة حياتنا بدفء النار التي تطلق شرر هذه الحياة الأخرى غير الملمسة والساحرة والضرورية والتي هي التخييل.

وإن موضوع التخييل والحياة ثابتة تظهر في الأدب منذ أزمنة بعيدة. وإن هناك أعمالاً أخرى كثيرة إضافة إلى العملين اللذين ذكرناهما - الكيخوتة ومدام بوفاري - قد أعادت خلق هذا الموضوع واستغلته بآلف طريقة مختلفة. لكنه لم يظهر عند أيّ مؤلف معاصر بهذه القوّة والأصالحة ظهوره في روايات / خوان كارلوس أونتيي J.C.Onetti، وقصصه، أعمال نستطيع القول عنها دون مبالغة مفرطة إنها متصورة بكاملها تقريرياً لتبيّن الطريقة الناعمة والخصبة في أننا نحن - الكائنات البشرية - جئنا لنبني إلى جانب الحياة الحقيقية حياة موازية لها مكونة من الكلمات والصور المكتوبة كما هي مقتنة، تلك التي نلجم إليها هرباً من المصاعب والتقييد الذي تعارض به الحياة المعطاة كما هي، حريتنا وأحلامنا. ■

طاغور في الذكرى المئوية والخمسين لميلاده^(*)

مالك صقور

لنا في حياة المبدعين العظام منهلٌ عذب غزير متذلق يمدنا بالأمل والحب والجمال والخير. فهم القمم التي تتطلع إليها أبداً.. وهم المنارات الساطعة التي تكشح الدياجير من أمامنا، لبصر ونتلمس خطانا على الطرق الصعبة.. والمبدعون العظام هم الجسور الطويلة المتينة على دروب حياتنا - جسور الأدب والعلم والمعرفة، الجسور التي تربط الماضي بالحاضر - جسور الأجداد إلى الأبناء إلى الأحفاد عبر الأجيال والقرون..

وطاغور - الشاعر الهندي العظيم، واحد من أولئك المبدعين العظام الذين خلّدهم إبداعهم، وتجاوزوا الزمان والمكان. فلا المكان حيث ولدوا وما توا أبعدهم عننا، ولا الزمان بطوله استطاع أن يخنق أصواتهم في آذاننا، لأن جوهر الإبداع الأصيل الحقيقي واحد. وإن اختلفوا بالشكل. هذا الجوهر هو الإنسان. الإنسان أعظم وأروع ثمرة في هذا الكون.

وطاغور - ظاهرة إنسانية بامتياز. وما احتفالاً اليوم، في دمشق، بذكرى ميلاده المئية والخمسين، إلا تأكيدٌ على ذلك. تأكيدٌ على خلود إبداعه وانتصار قيمه الخلاقية. فهو إلى جانب المبدعين العظام عبر العصور أمثال سرفانتس وشكسبير وبوشكين ودانتي وفيكتور هوغو، وغوغول، وتولستوي وغوركي ومن شقوا الدروب الوعرة،

(*) ألقى في مكتبة الأسد في ندوة بمناسبة الذكرى المئوية والخمسين لميلاد طاغور.

وعبدوها لتصل الأجيال اللاحقة العطشى إلى مناهل الحرية والنور والمعرفة والعلم والأدب. نعرف أن في زمان هؤلاء المبدعين عاصرهم أدباء وفنانون ومفكرون كثيرون. لكن هؤلاء فقط استطاعوا أن يصلوا إلينا.. إلى بلاد غير بلادهم، وإلى قراء غير لغاتهم، ومنهم طاغور الذي يأسر قارئه بقوة. وسر ذلك، في رأيي، أنه كان يتأمل بصفاء، ويفكر بعمق، ويكتب ببساطة وصدق، وهو بذلك قبض على لب مادة الفن الحية، ألا وهو الإنسان.

دخل طاغور محراب الأدب والفن رافعاً راية الإنسان ومشعل الحرية، في موطنها الهند. هذه البلاد الشاسعة التي تضرب بحضارتها عميقاً إلى ما قبل الميلاد. وقد استوعب فلسفتها القديمة، ودياناتها المختلفة، وأساطيرها الغرائبية الكثيرة، وأدابها، وفهم بعمق تاريخ المجتمع الهندي بكل ما فيه من متناقضات عجائب، وقد فاقم ذلك احتلال بريطانيا لبلده.

ترك طاغور إرثاً إيداعياً كبيراً، أغنى المكتبة الهندية والعالمية. فبالإضافة إلى الشعر الغزير الشفاف الذي فاضت به قريحته، كتب القصة، والرواية، والمسرحية والمذكرات، والمقالات، والعظات أيضاً.

وإنه من المغرى دخول بستان لا بل بساتين طاغور الوارفة، لكن يحار المرء من أي الأبواب يدخل، لاسيما، وأنه قضى أكثر من ستين عاماً وهو يغرس، حتى غدت غرساته أشجاراً تحمل أندر الثمار، وقمحه أمسى يبادر تمويج بأشهى الطيبات.

في ورقتي اليوم، سأحاول باختصار، أن أتوقف عند محطات في إبداعه، لأن الحيز ضيق والوقت لا يسمح.

وأبدأ بديوانه (جيتنجالي)، والذي هو في رأيي، مناجاة طويلة يتضرع طاغور من خلالها للخالق. في هذا الديوان يتجلّى: الله، المحبة، الموت. وجاءت قصائده شفافة. تلامس شغاف القلب.

يستعمل طاغور ديوانه (جيتنجالي):

«لقد جعلتنني لا نهائياً. تلك هي لذتك.

هذه الكأس الرقيقة، إنك ترتشف منها دوماً

وتفعمها أبداً حياة ندية.

وأنني لأنسى نفسي، وأنا سكران في نشوة الغذاء
فأنا وشكراً لك،

- أيها الرفيق، أنت يا مولاي».

في هذا المطلع الصوفي، يخاطب طاغور الله. وقد جعله لا نهائياً. فالآزلية من صفات الله. والله جعل شاعرنا لا نهائياً، أي شاركه، في صفة من صفات الديومة، وقد لا أجافي الحقيقة. إن قلت على طريقة المتصوفين، أن طاغور أنسن الإله، وأله الإنسان.

ثم يقول:

آه، أيها المعلم، لقد جعلت قلبي أسيراً
في موسيقاك، التي لا نهاية لها

تلك (الآنا) الحقيرة، آه يا مولاي، أنه لا يعرف الخجل، ولكنني أخجل من مثولي على بابك بصحبته.

كثيراً ما نسمع هذه العبارة «العبد الحقير، العبد الفقير لله»، هنا، لا يقرُّ الشاعر بضالته فحسب، بل يقرُّ بأنه يخجل أن يصطحب هذه (الآنا) الحقيرة. الأنانية. الضئيلة، عند المثال أمام الله أو على بابه».

يدرك هذا بالأديب الكبير ميخائيل نعيمة، حين يقول:
(أما أنا - أجارني الله وأجاركم من هذه النون بين ألفين).

أما عن يقين نعيمة في الله، فيقول:

«لولا إيماني بالله لما كان إيماني بالإنسان. ولو لا إيماني بالإنسان لما كان إيماني بالله. فعثباً ندعى الإيمان بالله قبل أن ينكشف لنا الله في الإنسان. وعثباً نحاول فهم الإنسان قبل أن يتجلّى لنا الإنسان في الله». ولكن ميخائيل نعيمة يشرح ابتهالات طاغور الصوفية، وكأنما وصل طاغور ونعيمة إلى نتيجة واحدة.

في ديوانه (جيتجالي)، يطغى الحزن على أغلب قصائد هذا الديوان لكن الشاعر يتجلّد، ويبدو صبره أكبر، ذلك، أن فواجع نزلت بالشاعر، فقد فجع بأبيه، وزوجه، وابنته وابنه في فترات متقاربة، ألا تهدُ هذه الفواجع الجبال الراسخة، لكنها فجرت

مكامن عواطفه، وهو يفقد أغلى الناس على قلبه، ومع ذلك حول الضعف قوة،
والألم إلى فرح، يقول:

«إن عاصفة الموت التي اجتاحت داري. فسلبتني زوجي واحتطفت زهرة أولادي،
أضحت لي نعمة ورحمة، فقد أشعرتني بنقصي، وحفرتني على نشان الكمال
وألهمني أن العالم لا يفتقد ما يضيع منه».

وهكذا، نرى أن طاغور لم يستسلم للحزن، ولم يشكوا، ولم يندب، وحتى لا
يخشى الموت. يقول:

«إيه أيها الموت، يا منتهي حياتي الأسمى، تعال واهمس في أذني. يوماً بعد يوم
سهرت في انتظارك، من أجلك تذوقت هناء الحياة وعانيت عذابها».

«إن عقباتي لعنيدة، وإن الألم ليحز في قلبي حين أحاول أن أذلل إني أحتاج إلى
الخلاص فحسب»، ييد إني أستشعر الخجل إما تمنيته».

يطلب طاغور الخلاص، لكن أي خلاص يريد، ولماذا يحس بالخجل عندما
يتمناه؟ هل يريد الخلاص الفردي؟ الجماعي؟ هل الخلاص في الموت، وفي انعتاق
الروح عن الجسد. أم الخلاص من وضع اجتماعي، أو خلاص بلاده بتحريرها من
المحتل؟

يقول:

«ليس الخلاص في رأيي، بالزهد، إني أشعر بضمة الحرية في ألف رباط من
اللذائذ».

إنك طريق من أجلي سلسال خمرك المنعشة المشعشرة بمختلف الألوان والمعطور
حتى يطفح منها كوبى الخزفي».

إذن، يرفض طاغور الزهد، والاختباء في صومعة، يرفض الزهد الذي يرى فيه
العجز، بل ينشد الخلاص إلى الحرية، الحرية التي فيها ألف حزمة من اللذائذ.

ويغنى ويطرد للخمرة الإلهية المنعشة المشعشرة. وطاغور الذي قال: وإنني
لأنسي نفسي، وأنا سكران في نشوة الغناء، لينادي الرفيق آه يا مولاي، سكران، ويصف
الخمرة التي يريدها الإله بألوان مختلفة، وعطور متنوعة، يلتقي مع ابن الفارض الذي
يقول:

خبير.. أجل عندي بأوصافها عَلَمْ
ونور ولا نار وروح ولا جسم

يقولون لي: صفها، فأنت بوصفها
صفاء ولا ماء ولطف ولا هوى

لتأمل هذا المشهد، وطاغور يحاور السجين:

- أيها السجين، قل لي إذن من الذي كُبِّلَ بالقيد؟

يجيب السجين: إنه سيدِي، لقد كنت أحسب أن في استطاعتي أن أ فوق أي إنسان في هذا العالم ثراءً وسلطاناً. وكنت اختزن في مخبأٍ كنوزي كل المال الذي يجب أن أؤديه إلى ملكي، فلما غلبني النوم تمددت فوق سرير سيدِي، ولما استيقظت ألميتني سجينًا في مخبأٍ كنوزي.

- أيها السجين قل لي من الذي صنع هذا القيد الذي لا يتحطم؟

وقال السجين:

أنا الذي صنع هذا القيد.

هكذا كنت أصنع القيد ليلاً نهاراً،

وأسويه بنار متأججة وضربات قاسية. فما كاد ينتهي العمل وتماسك حلقات القيد حتى ألميتني أنا الذي كُبِّلتُ به.

أما في ديوانه «جني الشمار» نقرأ شعراً وجداً صافياً. فيطوف بخياله الحقول، والكرrom ويتسلق الجبال الشاهقة، ويتناغم شعره مع الطبيعة التي عشقها، إذ يرى فيها جلال وجمال الله وعظمته، ويتجنح إلى الرمز، فيسرد قصصاً أو حكايات، لها طابع العظمة والعبرة، وبقدر ما تبدو بسيطة، بقدر ما فيها من الدلالة العميقة، ينحاز فيها إلى الفقراء والمحرومين.

فالبستانِي الفقير (سوداس) يرفض بيع زهرة اللوتُس، ولم يرض أن يساوم عليها، بين عابر السبيل والملك، وهو الذي قبل في البداية أن يبيعها لعاشر السبيل لقاء قطعة ذهبية واحدة، ليسد واده.

عندما أرادها الملك ليقدمها للرب بودا كأغلى وأثمن هدية، وضاعف ثمنها، فضاعف عابر السبيل ثمنها أضعاف أضعاف ما قدمه الملك. فيرفض مزاد الملك وعاير السبيل، ليقدمها هو بنفسه إلى الرب بودا. وسوسواس، الزهرة عند قدمي بودا، الذي بدوره يبتسם، ويسأل بودا الفقير، ما هي أمنيتك فيقول البستانى. أن المس قدميك أو (لمسة صغيرة من قدميك).

لقد رفض الفقير بيع زهرة اللوتس، وهو بحاجة ماسة إلى ثمنها، ورفض المزاد، والمساومة، فمادام، الغنى والملك. سيقدمها قرباناً أو هدية للرب، فلماذا لا يقدمها هو.

أما قصة ابنة الشحاذ (سوبريا)، منها دلالة أخرى وعبرة أخرى. فعندما استشرت الجامعة في مدينة (شرافاستي) طلب الرب بودا من تلاميذه، العون لإطعام الجائعين.

فقال أغنى الأغنياء: إن إطعام الجائعين يتطلب المال الكثير وكل ثروتي لا تكفي. وقال قائد الجيش، إنني أبدل دمي مسروراً، غير أنه لا يوجد طعام كاف في بيتي. وتحسر صاحب المراعي الشاسعة، لأن إله الرياح قد جعل حقوله جافة، ويشكوا كيف سيسد ضرائب الملك.

حينئذ، نهضت ابنة الشحاذ (سوبريا) انحنت أمام الجميع. وأعلنت: أنا سأطعم هؤلاء الجائعين. عندها صرخ الجميع متعجبين.

فقالت: أنا أفتر إنسان بينكم، هذه قوتي. أما المال والخيرات فسأجدها في كل بيت من بيوتكم.

أما عن دور العبادة، فيقدم طاغور قصة تحمل من الدلالة والعبرة والعظة. فذات يوم قال الحاجب للملك. إن القديس (نار وتم) امتنع عن الصلاة في معبدك الملكي. وأنه انتبذ مكاناً على التراب تحت الأشجار. وأمر الجميع، الآن، المعبد خالٍ خاو من المتعبدين والمصلين.

فامتنع الملك، وذهب بنفسه إلى القديس وسأله، لماذا رفض العبادة في المعبد العظيم، وفضل أن يجلس على التراب. فقال القديس: لأن الرب ليس في معبدك. فاغتاظ

الملك وقال: أتعلم أنه بذل عشرون مليون قطعة ذهبية لإنشاء هذا المعبد الذي يعد طرفة فنية. وقد أعد خصيصاً للصلوة والعبادة.

فأجاب القديس: نعم أعلم. لقد كان ذلك في العام الذي فزع فيه إلى بابك الألوف من رعاياك يطلبون المساعدة، بعد أن دهمت النار بيوتهم. فتساءل الرب: أيبني هذا المخلوق التعمس معبداً ولا يقدم المأوى لأخوانه؟

وهكذا، يرفض طاغور أن يُفضل الحجر على البشر، فكيف وقد هدرت المليارات في تزيين دور العبادة وهناك الملايين لا يجدون كسرة خبزة.

ولأن الموضوع يختار شكله، حسب المقوله الإغريقية القديمة، فكتب طاغور، كما قلنا، بالإضافة إلى الشعر المسرحية والرواية وعنـي بالموسيقا، وكذلك بالرسم أيضاً. فمسرحية (شيـترا) استلهـم طاغور نكرتها من (المهابهارـتا)، وهي قصة امرأـة ورجل. شيـترا المرأة، وأرجـونـا الرجل.. وشيـترا رـبـاهـا أبوـهاـ الملكـ،ـ كماـ لوـ كانتـ فـتـىـ،ـ فـعـلـمـهــ الفـرـوـسـيـةـ،ـ وـكـلـ أـنـوـاعـ القـتـالـ.ـ وـقـدـ وـقـعـ فـيـ حـبـهاـ أـرـجـونـاـ،ـ وـهـامـ بـهـاـ،ـ لـكـنـهـاـ لـمـ تـأـبـهـ لـحـبـهـ،ـ وـبـقـيـتـ عـلـىـ كـبـرـيـانـهـ زـمـنـاـ طـوـيـلـاـ.ـ وـمـنـ ثـمـ وـبـعـدـ لـأـيـ،ـ تـعـطـيـ الـأـنـوـثـةـ وـتـوـافـقـ عـلـىـ الزـوـاجـ مـنـ أـرـجـونـاـ لـتـصـبـحـ زـوـجـاـ،ـ وـأـمـاـ،ـ وـكـأـنـيـ بـطـاغـورـ أـرـادـ أـنـ يـقـولـ:ـ الرـجـلـ مـنـ غـيرـ رـجـولـةـ لـاـ يـساـويـ شـيـئـاـ.ـ كـذـلـكـ المـرـأـةـ،ـ مـنـ غـيرـ أـنـوـثـةـ وـأـمـوـتـهـاـ،ـ لـاـ تـسـاـوـيـ أـيـضاـ شـيـئـاـ.ـ

ـ مـنـ الـمـعـرـوـفـ،ـ أـنـ طـاغـورـ عـاـشـ فـيـ بـيـةـ تـعـجـ بـالـأـدـيـانـ،ـ وـالـمـذـاـهـبـ،ـ وـقـدـ بـرـزـ التـعـصـبـ

ـ الـأـعـمـىـ،ـ الـذـيـ حـارـبـ طـاغـورـ بـكـلـ قـواـهـ.ـ فـقـدـ بـذـلـ الطـائـفـةـ الـبـغـيـضـةـ،ـ وـالـعـصـبـيـةـ وـالـتعـصـبـ

ـ إـلـاـ لـلـحـقـ.ـ فـكـتـبـ روـاـيـةـ (جـورـاـ)ـ وـهـيـ قـصـةـ حـبـ بـيـنـ فـتـىـ نـشـأـ هـنـدـوـسـيـاـ،ـ وـفـتـاةـ مـنـ طـائـفـةـ الـبـراـهـمـةـ.ـ هـذـهـ روـاـيـةـ لـمـ تـلـقـ القـبـولـ فـيـ حـيـنـهـاـ،ـ نـتـيـجـةـ التـعـصـبـ،ـ وـضـيقـ الـأـفـقـ،ـ إـذـ كـانـ

ـ الـمـجـتمـعـ لـاـ يـزالـ يـشـنـ تـحـتـ وـطـأـ الطـائـفـةـ،ـ الـتـيـ لـاـ تـنـمـوـ وـلـاـ يـشـتـدـ عـودـهـاـ إـلـاـ فـيـ

ـ الـمـجـتمـعـ الـمـتـخـلـفـ.

ـ كـمـاـ وـكـتـبـ طـاغـورـ آـلـافـ الـأـغـانـيـ،ـ وـكـانـ لـهـ الـأـثـرـ الـكـبـيرـ فـيـ المـوـسـيـقاـ الـهـنـدـيـةـ،ـ الـتـيـ

ـ شـغـفـ بـهـاـ.

ـ يـقـولـ:

«إن الموسيقا هي أنقى أشكال الفن، وهي أقرب تعبير عن الجمال، وإننا لنشعر أن إفصاح اللانهاية في الأشكال المحدودة من الخلق، هو الموسيقى نفسها تنساب صامتة ظاهرة».

ولكي تكتمل عبقريته، فهاهو ذا يمد يده للريشة والألوان بعد أن تجاوز السبعين، ليغنى المشهد التشكيلي بلوحات فنية نادرة ولি�ضيف إلى ما رسمه بالكلمات ألوان قزح من الطبيعة التي عشقها

يقول بديع حقي: «كذلك حلا طاغور أن يدخل جنة الألوان وهوشيخ. ليجود في فن التصوير، ويترك قرابة ألفي لوحة، تُعد تراثاً فنياً ذا شأن».

بقي أن أقول أن طاغور مجد الحرية التي آمن بها، وناضل مع معاصره ضد الاحتلال البريطاني، وفي عام 1919 عندما اعتدى الجنود الإنكليز على اجتماع، رفض (لقب سر) وأعاده إلى ملك بريطانيا.

لقد نشد الحرية، ودعا إلى الفكر وحرية الرأي من غير خوف حيث تكون المعرفة حرة، والكلمات حرة تخرج من أغوار الإخلاص ودعا العقل النير كي لا يضيع في جهل !!!
يقول:

أجل، في نعيم الحرية، أبتاه.. دع وطني يستيقظ». وأختتم بالقطع التالي:

هذه صلاتي إليك، يا مولاي، اضرب، اضرب جذور ذلك الفقر في قلبي.
هب لي القوة لأتحمل في هنية ويسر آلامي وأفراحني.
هب لي القوة لأجعل قلبي مثماً في خدماته.
هب لي القوة لأعمل على ألا أتنكر للفقير ولا أثني ركبتي أمام السلطان المتحدي.

هب لي القوة لأرقى بفكري بعيداً عن السفاسف اليومية
ما أحوجنا اليوم إلى طاغور وأمثاله وأخلاقه
المجد للشاعر ■



الشعر الأوكسيتاني في فرنسا القروسطية

ترجمة وإعداد: موريس جلال



بـ. ملف العدد

مقطفات من قصائد العصور الوسطى «القدر ملك العالم»

كارمينا بورانا

ت: مورييس جلال

توطئة المترجم⁽¹⁾

أولاً: أود بادئ ذي بدء أن أقدم للمطالع الكريم نبذة حول القصائد المعروفة هنا بـ «القدر ملك العالم».

يرجع تأليف المخطوط المحفوظ في مكتبة الدولة بمدينة ميونخ إلى قرابة عام 1225 في سويسرا أو ألمانيا وهو مستوحى من مصادر أوفر قدماً. ويتألف الجزء الذي يشير اهتماماً من أناشيد دينوية تدعى باللاتينية Profanae Cantiones ((Profanae Cantiones)) وقد زود بعضها بعلامات موسيقية سجلت في أسفل النص. وإن مؤلفي هذه النصوص رجال دين أو طلبة للدين مجهولون، وينتمون إلى منابت شتى ومعظمها صهيوني ولا ديني أو مناهض للدين.

(1) الترجمة انطلقت من النص الفرنسي/اللاتيني وقد أعيد النظر المتيقظ في دقة الترجمة من الأصل الفرنسي/اللاتيني وفي أسلوب النقل لكي يصبح على مزيد من الانتماء إلى الشعر المنثور [المترجم]

تحدث هذه الأناشيد القراءية⁽¹⁾ (الدينوية)، في غالبيتها، عن (دولاب القدر ملك العالم وسيده) وعن الدين وأخلاق بعض رجاله وغيرهم من تلك القرون وعن (قصول) الطبيعة، والنبيذ والحب ولعب القمار، وتأرجح المراء ما بين الفضيلة والرذيلة. وانطلاقاً من بعض هذه النصوص، أقدم الموسيقار كارل أورف (Carl Orff) في عام 1937 على ابتكاره «كانتات» مسرحية تحت عنوان «كارمينا بورانا» الشهيرة. هذا ما ورد في معجم الآداب الفرنسية والأجنبية لدار النشر الفرنسية لاروس Larousse عام 1992. وقد أضفت على نص المعجم وما بين أقواس معقوفة [] المزيد مما يتحدث عنه نص الأناشيد الدينوية هذه.

ثانياً: ما هو معنى (كارمينا بورانا) ؟ Carmina Burana

كارمينا كلمة لاتينية تحدرت من جذر آري (Cano)) وهذا الجذر منبت الكلمة الفرنسية Cantique [تريلة] ثم من جذر سانسكريتي (Casmen)) تحول إلى كلمة Carmen)) اللاتينية وصيغة جمعهما (Carmina) أي: أشعار أو قصائد أو الشعر عامية أو أناشيد تغنى مصحوبة بألحان آلات موسيقية. أما بورانا (Burana)) فقد تكون كلمة ألمانية قديمة تعني (دينوية)، فأصبح العنوان اللاتيني يعني: أناشيد دينوية أي أغاني طرب شعبي لا كنسي بل هو مناهض للكنيسة. إبان نشر «كارمينا بورانا» عام 1847، أطلق هذا الاسم على جملة من نصوص يرجع عهدها إلى «القراءية» [أي إلى العصور الوسطى]، وصيغت باللغة اللاتينية العامية في ذاك الزمان ثم نقلت إلى الألمانية القديمة. وقد تم اكتشافها في دير بندكتيني بمدينة بورن (Beuren) من أقاليم البافاريا (Bavière) الألماني.

ثالثاً: «كانتات» غنائية موسيقية للموسيقار (كارل أورف) Carl Orff

من أفضال القدر - أمبراطور العالم وسيده كما تلقبه هذه الأناشيد الدينوية - أنه قبضَ للموسيقار كارل أورف (1895 - 1982) صياغةً «متألقة» لكاتاته «كارمينا بورانا» على أبيات هذه الأناشيد وذلك ما بين عامي (1935 - 1936).

والآن ما هو معنى كانتات (Cantate): إنها قطعة موسيقية ذات طابع غنائي واستيهاء فنِّ ديني أو دينوي كما في هذه القصائد، وتتألف من صوت أو عدة

(1) من القرون الوسطى (المنهل).

أصوات متناغمة مصحوبة بأوركسترا. وحسب قاموس المنهل يعني التعبير (كانتات): مشهدًا غنائيًّا تصحبه أنغام الموسيقى بمعزل عن التمثيل. وقامت بنقل أناشيد «كارمينا بورانا» إلى اللغة العربية عن النص الفرنسي مستأنسًا في غالب الأحيان بالنص اللاتيني وهو النص الأصلي الذي سنضيفه إلى هذه الترجمة. وقد حذفت من صلب النص عدًّا من الأبيات الشعرية التي من شأنها أن تؤدي خفر أخلاقنا الشرقية النقية، وقد اشتمل هذا الحذف على عددٍ زهيدٍ جدًّا من أبيات الأناشيد.

كارل أورف Carl Orff (1895 - 1982)

ولد المؤلف الموسيقار الألماني في 1 تموز / يوليو عام 1895 بمدينة ميونخ، وتوفي فيها عام 1982. وكان مايسترو أوركسترا منذ عام 1924. وقد أسس مع الراقصة الشهيرة «دوروثي غونتير» Dorothea Günther (معهد غونتير) لتدريب الأولاد الصغار على الموسيقا والرقص والحركات الرياضية. وألف كتابه «الموسيقا للأولاد» ثم نفعه نهائياً ما بين 1950 - 1954). وقد أحكمَ منهجه ساعيًّا فيه إلى تربية موسيقية تعتمد الإيقاع أساساً لها. وقد اشتهر كارل أورف بأعمال رائعة منها: «الانتصارات Trionfi» («أناشيد كاتولي Catolli Carmina» 1942) و «انتصار Clever Afrodite Trionfi» (1951) وكذلك بالأوبرا «المرأة الماهرة woman»⁽¹⁾.

كان كارل أورف مشغوفاً بالموسيقا القديمة التي حثته على إنجاز العديد من التنسيقات الموسيقية لأعمال الموسيقار الإيطالي «كلوديو مونتفردي Claudio Monteverdi» (1567 - 1643)، فأفضى شغفه بماضي الزمان إلى استخدامه المتواتر لللغات القديمة في أعماله كما فعل في «كارمينا بورانا» (1937) «كانتانه» الشهيرة التي تعمتْ عنده - ولدى الكثيرين - بحظية متميزة خاصة. وكانت نزعة أورف العالمية، دون شك، إحدى سماته الأرقى أصالة. ويبقى من الحقيقي أن جهود أورف لهذا الموسيقار الأريب الفذ قد سعت على نحو ينطلق من الحاضر إلى ماضي الزمان الذي كان أحد عشاقه المولعين.⁽²⁾

(1) قاموس الموسيقا، Bordas عام 1979

(2) قاموس «هاشيت» Hachette، عام 1997

القدَرْ مَلِيكُ الْعَالَمْ

(كارميلا بورانا)

الفصل الأول

1- أيها القدَرْ

إِنَّهُ أَيَّهَا الْقَدْرُ !
كَمَا يَتَغَيِّرُ الْقَمَزُ
أَنْتَ تَتَغَيِّرُ
وَكَمَا يَكْبُزُ
أَنْتَ تَكْبُزُ
دُونَ هَوَادَةٍ
أَوْ تَنْوَارِى !
فَذُلُّ وَهُوانُ هُىَ الْحَيَا !
فِيَوْمًا أَرَاكَ لَاهِيَا
وَتَقْسُّو عَلَى حَوَاسِنَا الْوَهَنَاتِ
وَفِي الْعَدَاءِ تُخْرِقُهَا بِالْهَيَّاتِ
فَالْفَقْرُ وَعِزُّ الْحَوْلِ وَالْطَّوْلِ
إِزَاءَكَ حَقًا يَذُوبَانِ
كَمَا الْجَلِيدُ يَذُوبُ لِزَاماً ! ...

*

المصير

إِنَّهُ يَا أَيَّهَا الْمَصِيرُ
أَنْتَ مَزْهُوَ لَا مَقْهُوزُ !
بَلْ أَنْتَ دُولَابٌ يَدُوزُ !

تلبَثُ سليقُوكَ فاسِدَه
وكذا سعادُوكَ باطِله
فهُما على تلاشٍ مُسْتَديمَ
وئتخفَى تحتَ جنحِ ليلٍ بهيمَ
وهَا أنتَ تحتَ الحِجَابِ تُفَدُّ إلَيَّ
ولكِي أرُوقَ لِعَبِثٍ خُبُثَ
أعنِي كاهلي صاغِراً إِزاءَكَ ! ...

- إنَ السَّعَادَةَ وَالْفَضْلَه

عن حظيتهمما قد سلختَانِي
وباتَ التَّصْنُعُ وَالضُّنى
ضرورَهَ مُتَوَجَّبَهَ عَلَى مهْجَتِي
وَفِي الْحَالِ هَيَا إِلَى نَصْرَتِي
دونَ أَنْ تَتَلَبَّثُوا أَوْ تَرِيَثُوا
أَوْتَارَ الْكَمَانِ بُظُوا وَتَغُنُوا
وَبِكُلِّ أَسْلُوبٍ تَتَقْنُونَهُ رَتَمُوا
فَقَذْ جَنْدَلَ الْقَدْرَ عَلَى التُّرَابِ
صَنْدِيدَأَ مَقَادِمَأَ غَيرَ هَيَابَ
وَهَيَا إِلَى الْأَنْيَنِ يَصْحَبَتِي ! ...

2- جراح القدر

- فَجَرَاجَ يَهَا الْقَدْرُ أَنْهَكَنِي
وَالْدُّمَوعُ تُذَرِّفُهَا شَؤُونِي
وَالْقَدْرُ يَكْلُومُ سِواهَا أَثْخَنِي
مُفْصِدَأَ جَمِيعَ هَبَابِهِ عَنِي
فَبَرَاحَا إِنَهُ الْقَدْرُ الْحَرُونَ
وَكَذَا الْأَمْرُ مَكْتُوبٌ مِنْذُ قُرُونَ

وتلَبَّثُ عقائصُ جُمَّتهِ
على أخاديد جَبَينِهِ مُتَلْمَعَةٌ
لكن، حينما تَبَغُّت السَّانِحةُ
طوال أغلب الأحيان المُحِبِّيهِ
لا تُبَدِّي السَّبَابِيَّهُ الْمُتَحَلَّقَهُ
سِوى صَلَعَهُ هامَهُ مُرْفَرِفَهُ ...

- على عَرْشِ الْأَقْدَارِ كُنْتُ مُتَرِّعاً
مُكَلَّلاً بِشَتَّى الْأَزَاهِيرِ الْفَرَّحَيَاتِ
وَأَنَا لَأَبْثُ على قَذَانِ سَامِقَاتِ
مُتَسَرِّيَا بِالْفَلَاحِ وَالنَّجَاحَاتِ
وَغَدَوْتُ إِذَاكَ مُتَمَلِّلاً
بِيَارِكَنِي وَيُسَعِّدُنِي الْوَرَقُ
وَهَا أَنَّذَا قَدْ أَسْقَطْتُ مِنَ الْعُلَى
مُجَرَّداً مِنْ كُلِّ جَلَالٍ وَبَهَا
إِيَّهُ يَا دُولَابَ الْمُقَادِيرِ أَنْتَ تَدُورُ
وَأَنَا مِنْ جَرَائِكَ أَذْوَبُ وَأَغْوُزُ
- وَبِامْرِئِي أَخْرَى إِلَى الْقَمَةِ تَسْمُوُ
وَبِرَاحَأَ ثَعَالِي وَثَمَعنُ وَتَغْلُوُ
وَذَاكَ الْفَتَى يَغْدُو مَلِيكَا
وَذَوَابَةَ الْقُدْرَةِ مُتَمَلِّكاً
وَهَا أَنَّذَا مِنْ السُّقُوطِ أَحَدَرَهُ
إِذْ نَقَرَأْ تَحْتَ دُولَابِ يَدُورِ
(المَلَكَةُ هِيكُوبُ تَبُورُ !) (1)

(1) الملكة هيكوب هي زوجة «بريم» آخر ملوك طروادة [المترجم]

الفصل الأول

3- في الربيع

هَا هُوَ مُحِبًا الربيع الْوَضَّاحُ
يَتَجَلِّي لِلْوَرَقِ كُلَّ صَبَّاخٍ
وَلِزَامَةٌ عَلَى زَمْهَرِيدِ الشَّبَّا
عَنْ سُمْوَ قَصْرَهُ أَنْ يَتَنَحَّى
فَإِنَّ (فُلُورَا)⁽¹⁾ تَبَاشِرُ بَدَاءَهُ مَلْكَهَا
مُتَدَّرِّجَةً بِرَدَاءِ قَزْحِيِّ الْأَلْوَانِ
وَثَرِيمَ الْغَابَاتِ لَهَا كَمْثُلٌ إِلَّا إِنْسَانٌ
مُتَعْنِيَّةً بِاَنَاشِيدَ رَخِيمَةِ الْأَلْحَانِ
- وَيَعُودُ (فِيَبُوسُ)⁽²⁾ سَعِيدًا ضَاحِكًا
وَقَدْ غَدَا عَلَى نَهْدَ (فُلُورَا) مُسْتَلِقِيَا
وَالِّيَ الْحَيَاةِ يَرْوُبُ (زَفِيرَ)⁽³⁾
فِيمَا يَظْلِمُ الْأَزْدَهَارُ الْوَفِيرُ

يَضُوِّعُ مِنْهُ أَرْيَجُ الْعَطُورِ
فَهَلَا بِنَا نَتَصَدِّي لِلتَّحْديِ اَمْرِيزِ
وَنَهْرُ بِأَسْرِنَا إِلَى أَحْضَانِ (الْأَمْوَرِ)⁽⁴⁾
- وَهَا هِيَ (فِيلُومِيلا)⁽⁵⁾ الرَّقِيقَهُ
عَلَى تَجَدَّدِ تَسْتَهْلِكِ الْأَغْنِيَاتِ
فَاطْمُرُوجُ قد ازدانتِ بِالْأَلْوَانِ زَاهِيَاتِ

(1) فلورا: إلهة الأزهار والحدائق في أساطير قدماء إيطاليا الميتولوجية.

(2) فيبوس: أحد الآلهة لدى الإغريق، وهو أيضاً «أبولون» إله الجمال والفنون.

(3) زفير: حبيب فلورا. وزفير يعني في المجال الأدبي ريحًا غريبة لطيفة.

(4) الأمور: هو إله الحب «كيوبيد» يمثّله طفل جميل يتسلّح بسهام الحب.

(5) فيلوميلا: سنونوة ترمز إلى قدوم الربيع في الميتولوجيا الإيطالية [المترجم].

ويقترب تغريها بابتسامات ساجيات
واذ يهفو سرير العصافير فيطير
ويجذب جميع روائع الغابات

ورقصة دواره ترقصها الفتيات
أنيات بسحر البديع من البهجات ...

4- الشمس تلطف البرايا

- على كل شيء تضفي الشمس العذوبه
فحقا هي النقيمة الغاضبة
ويشرع جمال محيا نيسان
آفاقا قشيبة على الجنان
فيندلق حماس الإنسان الجسوز
باندفاسات تتنى إلى (الآمواز) ...
فالطفل البديع هذا يولع الحب
ويسود براحه على كل مستحب ...

- وكذا هو التجديد الطريف
في روعة فصل الربيع الظريف
والنظام الفائق لهذا الزمان
يوجبان كل بهجة وأمان
والى دروب مألوفة بشيران
منذ قرون سحique الأزمان
فهلا ثبرهن زهرة عمرك
على وفاء ورشاد في عشقك
فيتشبّث تعنت عيادات
بمن غدا خاصة حبك

فهياً أجبني بقلب الخلاصاء
وخذ في حسابك وفائي
وافداً من حبة كياني
ومن المهمجة الخالدة لجناني
فبراهاً أنا مذكَّر قريب دني
ولئن كنت على بعد قصبي
وكل من يهوى على هذا الغرائز
يبلغه متلقفاً دولاًب دواز ...

5- هيا انظر الربيع

هلا تنتظرون في قولتي !
فالأفراح تعود ثم تختفي
بصحبة موسم الربيع الريغان
فاستيقنا إليه قد طال مع الزمان
وامرج متالق بشرارات قزحيات
حيث ظهر الشمس كل الكائنات
فهيا انصرف عن مرارة أتراحك
فالصيف يظل مُنبعاً إلى حياتك
مُقصياً زهري الشتاء عن ديارك ! ..
والآن يذوب البرد مع الثلوج
ويتوارى الشقاء وحاشيته جميعا
ويولى قرّ صرتّه مهلاً
وقد انبرت روعة الحياة الريعيّة
فتلزجي جوانح الأيام الصيفية

فبراهاً إنْه على بؤسٍ وشقاء

من يُحرِّم من الهوى طوال البقاء
سِنَما في غُضونِ الأيام الصيفية...
أجل ! وَحْقاً بِرَوْعَةٍ يَتَالُقُونَ
وَمَن الشَّهَدُ العَذُوبُ يَنْتَشُونَ
هُمُ الَّذِينَ بِالْإِقْدَامِ يَتَدَرَّعُونَ
وَبِجَائِزَةٍ (كِيوبِيد) ⁽¹⁾ السَّنَةُ يَظْفَرُونَ
وَبِلَبْثُونَ مُلْشِيَّةٍ (سيبرِيس) ⁽²⁾ خاضعينَ
وَبِثَمْلٍ وَرَوْعَةٍ لَا نَزَالُ مَتَوْحِينَ

أن نصِيرَ لـ (باريس) ⁽³⁾
شَمَلَ أَنْدَادُ مِن الشُّوَسِ ...

على المرجة المعشوشبة

6- رقصة

7- الغابة المخصوصرة

- تَخْضُرُ مُجَدَّداً الغَابَاتُ الْأَثِيلَه
وَكَذَا أَغْصَانُهَا وأُوراقُهَا وَازاهِيرُهَا
لَكِنْ، أَيْنَ صَاحِبِي النَّجِيبُ قَدْ اخْتَفَى
وَسَرِيعاً قَدْ امْتَطَى جَوَادَهُ وَمَضَى
وَالْمَهْفَاهَا ! ...
مِنْ بَعْدَهُ مَنْ يُخَالِصُنِي الْهَوَى ؟ ...

(1) كِيوبِيد: إله الحب لدى الإغريق ودعاه الرومانيون (الأمور)

(2) سِيبرِيس: الإلهة (فينوس) المقدسة قديماً في الجزيرة التي تدعى باسمها (قبرص)

(3) باريس: إمبراطور طروادة وهو الذي خطف (هيلانة) الإغريقية فأشعل العرب حتى اندثرت طروادة

- تَخْضُوضُرُ الْغَابَاتِ مُجَدَّداً

فِي كُلِّ حَدْبٍ وَصَوْبٍ وَمَدَى

وَالْيَكَّ يَا صَاحِ أَتْحَرَقُ صَبَابَةً

إِذْ تَخْضُوضُرُ الْغَابَاتِ تَنْتَى

فِي كُلِّ حَدْبٍ وَصَوْبٍ وَمَدَى

فَائِنَ إِذْ يَتَبَاطَأُ مِنْ أَهْوَى

كُلَّ هَذَا التَّبَاطُؤِ وَلِمَ؟

لَقَدْ امْتَطَى مِنْ جَوَادَهُ وَسَرَى

وَالْمَهْقِيُّ! مَنْ سَيَمْحُضُنِي الصَّبَا؟ ...

8- أَيُّهَا الْعَطَّارُ إِلَيْ ...

- إِلَيْ بَامْسَاحِيقِ أَيُّهَا الْعَطَّارُ

فِيهَا سَأْخَضُبُ تَمَامَ وَجَنْتِي

وَبِجَمَّ مِنْ قُزْحَيَاتِ الْأَلْوَانِ

فَبُغْيَتِي أَنْ أُشَوَّقَ الشُّبَانَ

فَلَزَامَ عَلَيْهِمْ أَنْ يَتَوَدَّوْا

إِلَى (الْأَمْوَرِ) أَشَاؤُوا أَمْ أَبَوَا

فَهَلَّا تَرْمَقُونِي أَيُّهَا الْفَتَيَانَ

وَتَنْتَحِونَ أَنْ أَرْوَقَ لَكُمُ الْآنَ

وَفِي كُلِّ حِينٍ مِنْ هَذَا الزَّمَانِ ...

- إِيَّهَا الرِّجَالُ الْعَادِلُونَ

هَلَا جَدِيرَاتِ بِالْهَوَى سَتَعْشَقُونَ

وَبِالْزَّهْفِ مِنْ (الْأَمْوَرِ) سَتَنْعَمُونَ

بِأَلْقِ الشُّرْفَاتِ سَتَرْفَلُونَ! ...

- يَا أَيُّهَا الشُّبَانُ هَيَا انْظَرُونِي

وَلَكِي أَرْوَقَ لَكُمْ هَيَا أَسْعَفُونِي

بأن أطيب لكم في كل حين ...
لنسدين الشكر إليك
أنت يا مسكونة الخلائق
أنت الثرية برأحات البهagat ...
ومذنّبي أن أمسى لك عبدا
مُتيقناً من حلمك دون هوا
فهلا تتوسّموني أيها الشبان
وأذنوا لي أن أروق لكم
ولكم أطيب في كل آن ...

9- الرقصة الدوارة، جميع الفتيات الصغيرات

- سحابة الأيام الصيفية
تلبث الفتيات الصغيرات
يرقصن هاتيك الرقصة الدوارة
عازفات عن الرجال مصعّرات ...
يا صاحبي ! هيا إلى تعال !
فقد أملني ترثني وطال
فما أنذا باقي على انتظار
وهيا إلى يا خير الرجال ! ...
يا أيها التغُر الوردي العذوب
هَلَمَ إِلَيَّ الْآنَ وَامْنَحْنِي الشفَا
يا أيها التغُر يُسترق القلوب
تعال إلى واهباً قلبي الصفا ...

إن شمل الفتيات الصغيرات
يرقصن هذى الرقصة الدوارة

ويعزفون عن الرجال موليات
سحابة كل الأيام الصيفية ...

10- لو كانت الأرض ...

لو كانت الأرض برمتها في حوزتي
من البحر إلى نهر الدين وقربيتي
لتخليت عنها بحب وكرامه
إن الغيث من إنجلترا أملأكم
ما بين ذراعي حقا شريكه ...

الفصل الثاني

في الحانة

11- متلهب

- متلهب بأوار الحقد أنا
وألبث بالمرارة زاخرا
ولحبة قلبي مناجيا،
لست أصلا إلا رمادا
وبراح من الأرض ثرابا
وشاني شأن أوراق الخريف
يتلاعب بها من الريح هبوب
- إن كان من تصرف أمرء الوقور
توطيد بنائه على أس الصخور
فأنا ألمخبول للنهر نظير
يجري ولا يسلك أبدا

ذات السلوك في أمدی

- ألبث عن سبيلي زائغا
كمثل سفينة فقدت ريانها
وکعصفور يهيم في الهوا
عبر دروب الأهموية شريدا
فأي عقال لا يعقلني،
وأي قصیر لا يشملني
وألبث باحثاً عن نظيري
وعلى عشرة الطغام سلوكي

- فان الرصين الجدير
هو في نظري خل عسير
اما المذاخ فهو يتلنج صدري
وأنعم من شهد العسل في فمي
وما (فينوس)⁽¹⁾ تحبونا به
إنما هو وَصَبَّ صَدْقَ العذوبه
ولا تفضي مسالك الفيحة
إلى سوداء قلب الجبناء.

- على شاكلة شمل الشبيبه،
أطوف في الطرق الفسيحه
وها أنذا أبقي بصحبتي
من هو حثالة جماعتي
ولا أرנו إلى طهر الفضيله

(1) فينوس: إلهة الحب والجمال عند الرومان

متعطش أنا إلى الأمور اللذيدة
أشد من توقي إلى إنقاذ مهجتي
وأروم في تمنّعي غمس بدني
فيما يقع أملوت في قاع كينونتي.

12- كنت أسبح...

- كنت أسبح فيما مضى
في البحيرات هناك وهذا
كنت أعيش فيما مضى
كما أنا حراً وسيما
وكنت آنذاك بجعة بيضا
يا لي من بائس في هذا الورى
فصرت على لون السواد دكينا
وقد احترقت حرقاً مشينا ...

- يُقلّبني الطاهي ويُقلّبني،
والنار تصليبني وتحرقني
كبير الطهاة على الطيق ينصبني
يا لبؤسي وتعاستي ! يا لهفتني !
فقد أمشيت أسود فاحما
وقد احترقت حرقاً بالغا !

- على الطبق منداح أنا !
ولا أستطيع أن أهفو فأطير
والأسنان تُشحذ من حولي
يا لتعاستي وشقائي ! يا لهفتني ! .

فقد أمسكت فاحم السواد أنا
واحترقت حرقاً فاحما ! ...

13- أنا رئيس الدير

- أنا رئيس دير (كوكاني)
(وزمام هذا الدير في يدي
بصحبة ندمائي على القارورة)

لا أزال أبذل مودتي
لش محل من بزهـر النـرد يـقـامـرون
وان وـفـدـ إـلـيـ أحدـ الـمحـبـيـنـ
وـأـنـ فـيـ الحـانـةـ صـبـاحـاـ لـيـتـفـقـدـنـيـ
وـعـقـبـ صـلـاةـ العـشـاءـ يـغـادـرـنـيـ
بـصـرـخـةـ وـاحـدةـ،ـ أـرـفـعـ عـقـيرـتـيـ
(وـافـنـاـ !ـ وـافـنـاـ !)⁽¹⁾

يـاـ لـكـ مـنـ حـظـ مـنـكـودـ !
ماـذـاـ صـنـعـتـ بـنـاـ ?
فـجـمـيـعـ مـبـاهـجـ الـحـيـاةـ تـسـلـبـنـاـ !

14- جالسون في الحانة

- حين ثلثت في الحانة جالسين
لا نتحدث البتة عن القبور
بل نمكث على اللعب حازمين
 فهو دون هواة يستفز حماسنا
وما يطرا في رحاب حانتنا

(1) وافنا: القدر

حيث يُدَفِّقُ الدينارُ باطيةُ الخمور
بسماعكم هو حقاً جدير
فاصغوا إلى كل ما أقول،

- البعض يقامرون والآخرون يشربون،
وعذار الحياة يخلع آخرون
وخلال العبث واللعب امتواليين
يرى البعض أنهم من مالهم يجردون
والبعض أردية غيرهم يتوشّحون
والخاسرون بالأكياس يلتحفون،
ولا أحد منهم يخشى الردى
كلا ! إنما من أجل (باخوس)⁽¹⁾
يخضون زهر النرد ويعاودون.

- والأمر الأول، من يدفع حصته للمدامه
ومن يشربونها، هم الفاسقون
فهم مرأة يرجعون نخب من هم في السجون،
وأولى وثانية يرجعون
وثلثة أنذاب ملن بالحياة ينعمون
ورابعة نخب امسيحيين
وخامسة نخب من في «الرب» يرقدون
وسادسة على صحة النساء الطائشات
وسابعة نخب اللصوص والمخلسين.

- يرجعون ثامنة نخب الإخوة الضاللين،

(1) باخوس: إله الخمرة عند الرومان

وواسعة نخب الراهبان المشتتين،

وعاشرة نخب النواتيين

وحادية عشرة نخب من بالشقاق يتمرسون

وثانية عشرة نخب من إلى رיהם يتوبون،

وثالثة عشرة نخب أبناء السبيل.

وعلى صحة البابا وصحة الملوك

يشرب الجميع دون رزانة ويعبون !

- تشرب السيدة والسيد يشرب،

يشرب الفارس والكافن يشرب،

يشرب هذا وذاك يشرب،

يجرع الخادم والخادمة تجرع،

يشتف الرشيق، والخمول يشرب

يشتف الأسمر، ويشرب الأشقر،

يشرب الحضري ويشرب المسافر،

يعب المعنواه ويعب الحكيم،

- ويجرع الفقير والفقير يجرع

يجرع الملنفي والغربي يجرع

يشرب الولد والأصلع يشرب

يجرع الأسقف ويجرع عميد القوم،

يجرع الأخ والأخت تجرع

يجرع الجد والأم تجرع

تشرب هذه ويشتف كأسه ذاك

يجرع مئة ومنهم ألف يجرعون

- إن عبَّ جمِيعهُمْ مُسْرِفين
لكان إِنْفَاقُ سَتِ مِائَة درهم قليلاً
وحتى تتماهافت على مرح شرابنا
كُلُّ شَتَائِمِ الشعوب أجمعين
 فهي شتائمٌ باحترافٍ تبتذلنا
فعسى أن يُفسِدَ شاتمنونا أخلاقَهُم
وفي سجل الأبرار لا يتم تدوينهم !

القسم الثالث

بلاط (الأمور)

15- يطير (الأمور) إلى أنس يشاء

- في كل حدب وصوب يطير (الأمور)،
وهو لدى كل رغبة أسير
البنات والصبيان يتقابلون
وكذا نعم حقاً ما يفعلون !
إنها خاويةٌ من الأفراح بأسرها
تلك هي التي لا عشيق لها
فلزامٌ عليها أن تزجَّ أحلكَ الليالي
في دجون سجن فؤادها
ومُرَأةٌ حنظليةٌ تلبت عزلتها

16- الليل والنهر وكل شيء

- الليل والنهر والأشياء جمِيعها
تناهضني دوماً وبأسرها
ولا تزال ثرثرة الفتيات

ثُدُرٌ من عيني العبرات
وأتنهد فيضاً من التنمّدات
بل أخشى الجمَّ المزبد
من هذا الكثير العنيد ! ...

- أيها الأصدقاء، أنتم تتمازحون !
وتتحديثون عما تعلمون !
وأنا التّعسَ هلاً ترحمون
فأوصابي ليست بذات تخوم !
وها أناذا بالشرف أناشدكم
والنّصّ لي هلاً تبذلون !

- محبابِي الوسيمِ يُبكيبني،
مراتٍ كثيرةً متتاليات
وبراحاً قلْبُك من جَمْدِ الجليد
فهلاً تعطّفيَّة علىَ من جديد !
فقبلةً من ثغرك قد تبعثني
حالاً إلى رحاب الوجود !

17- فتاة صغيرة

- كانت هناك فتاة صغيرة واقفة
بتثوب قشيب أحمر مشتمله
وكلما راح أحد الرجال يلمسها
أخذ الثوبُ يصوّت ويحفَّ
آيِ ! ...
كانت فتاةً صغيرةً هناك واقفة

تحكى من الأزامير وردة
وكان محيها وضاحاً بهيا
وثرّها يفترّ مُبتسماً شهياً
أي !

18 - في قلبي

- لفؤادي تنهدات تعسات
فأنت وسيمة من الغانيمات
وهذا ما يحزّ في صدري
ويجرحني جرحاً بليغاً
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الحسنة يا حبيبتي
عذراً فإلي لا تأتي
مقلتاك الحبيبتان تتلمعان
وكأشعة الشمس تتألقان
وعتمة الليلى تضيئان

كوميض البروق يضيءها
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الغالية على مهجتي
لكن، عذراً فإلي اليوم لا تأتي
وليذهبني الله، ولتهبني الآلهة
ما قد عزمت عليه (...)
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الغالية يا حبيبتي
عذراً فإلي اليوم لا تأتي

19- عند اللقاء (...)

20- تعالى !

- تعالى، تعالى، هيأ إلي
لا تدعيني أفارق الحياة !
(هيركا، هيركا، نازازا، ثريليريفوس)⁽¹⁾

- وسيمة هو حقاً محياك،
بهية هي ملحت مقلتاك
وكذا جدائل جمة شعرك !
وكم هو بارع حسن قدك !

- فأنت أوفر من الورود حمرة
وأملح من الزنابق بياضاً
وتلبثين بامتحان متالقة
ودوماً ستظللين لي مجدأ وسؤددأ ! ..

21- على ميزان متارجح

- على ميزان القلب الحيران
تمترز عواطف كل إنسان
فهذاك الحياة وهذا الهوى
لكني أروم ما يكتمل به ناظراي
وأطاطئ قذالي لنير هواي

(1) هذه الكلمات غير مترجمة في النص الفرنسي، وهذا يعني أنه لم يجد لها تفسيراً وبعد الاستقصاء، أرى أن (هيركا) كلمة يونانية تعني (آنية فخارية للخمرة)، و(يريليريفوس) قد تعنى: ثلاثة جداول من الخمرة. فهل الشاعر يستتجد هنا بالخمرة قبل قدم حبيبته؟ أم هل يخفى عنا تعابير قد لا يستحسنها القارئ؟ [المترجم]

وأغدو تحت النير مذداحا
ويلبث لغرام بالعذوبة فائضا! ...

22- الحين اللطيف

لطيف مُستحب هو الحين هذا
يا أيتها الفتيات الحسنات ! ...
وأيها الفتیان في شملنا
هلا تقرنون فرحتكم بفرحنا ! ...

آءِ ! و آءِ !
اللازمة.

يا لها من دهشة تبغتنني !
ها أنذا أغدو مزدهرا
بل أصير من التسوق متاججا
وبنار عشق قشيب مُتجددًا
 فهو يمحق مني القلب والكبد
إنه لفتی فتی هذا الموى ...

- إلى التهور وعدی يَحْتَنِي.
ففي وعدی هذا يکمن حنثی
فیوهن ويُخْمِدُ کامل مُکنتی

آءِ ! و آءِ !
اللazمة.

يا لها من دهشة تبغتنني !
ها أنذا أغدو مزدهرا
بل أصير من التسوق متاججا
وبنار عشق قشيب مُتجددًا
 فهو يمحق مني القلب والكبد

إنه لفتي فتي هذا الهوى ...

- إن الإنسان رعديد جبان
كلما يمر فصل الشتاء
لكن أمره نسيط رشيق الجنان
حينما يفدى الريبع بنسائم الشفاء

آء ! و آء ! الازمة.

يا لها من دهشة تبغتنى !
ها أنذا أغدو مزدهرا
بل أصير من التشوّق متاججا
وبنار عشق قشيب متوجدا
 فهو يمحق مني القلب والكبد
إنه لفتي فتي هذا الهوى ...
[فتاة] ● إن الأمر يجذبني ويغوييني
فأنا الآن فتاة في زهرة ربيعي
وهذا الأمر يرعد قلبي ويُقلقني
فهل فقدت حقاً وعي ذهني ؟

آء ! و آء ! الازمة.

يا لها من دهشة تبغتنى !
ها أنذا أغدو مزدهرا
بل أصير من التشوّق متاججا
وبنار عشق قشيب متوجدا
 فهو يمحق مني القلب والكبد
إنه لفتي فتي هذا الهوى ...

- هَلْمَي إِلَيْ أَيْتَهَا الْخَالِيَه
فَهَلَا تَحْمِلِينَ لِي بِسَمَّةَ الْبَهْجَهُ !
تَعَالَيْ، تَعَالَيْ يَا رَائِعَةَ الْجَمَالِ
فَأَنَا أَفَارِقُ الْحَيَاةَ، فِي هَذِهِ الْحَالِ ...
آءِ ! وَ آءِ !

اللازمه.

يَا لَهَا مِنْ دَهْشَةٍ تَبَغْتَنِي !
هَا أَنَّذَا أَنْدَوْ مَزْدَهْرَا

بَلْ أَصِيرُ مِنَ التَّشْوِقِ مَتَاجِجاً
وَبِنَارِ عَشْقِ قَشِيبٍ مُتَجَدِّداً
فَهُوَ يَمْحُقُ مِنِّي الْقَلْبَ وَالْكَبْدَا
إِنَّهُ لِفَتِيَّ فَتِيَّ هَذَا الْهَوَى ...

23- أنت الأوفر عنوبة

[فتاة] ● أنت الأرق نعومه
ولك أهبة نفسى بتمامها ! ...

24- بلا نشفلور وهيلانه⁽¹⁾

تَحْيَةً لِكَ أَيْتَهَا الْحَسَنَاءِ
أَحَبَّيْكَ أَيْتَهَا الْغَانِيَهِ
أَيْتَهَا الْلَّؤْلُؤَهُ النَّفِيسَهِ
أَحَبَّيْكَ يَا حِلْيَهُ النَّسَاءِ
فَتَقْبَلِي الإِجْلَالَ مِنِّي أَيْتَهَا الْعَذْرَاءِ
تَحْيَةً لِكَ فَانِتَ مِنَ الْأَرْضِ سَنَاءِ

(1) بلا نشفلور: أي الزهرة البيضاء.

تحية يا وردة في الورق حمراء !
إيه يا «بلا نشفلور» وهيلانه
أنت «فينوس» الإلهة السخّنه ! ...

25- أيها القدر

إيه أيها القدر !
كما يتغيّر القمر
أنت تتغيّز
وكما يكبّز
أنت تكبّز
دون هواه
أو تتواءى !
فَذلُّ وهوأنْ هيَ الحَيَا !
فيوماً أراك لاهيا

وتقصُّ على حواسنا الوهّنات
وفي العَدَاءِ تغرقُها بالهبات
فاللَّفَقُرُّ وعِزُّ الْحَوْلِ وَالْطَّوْلِ
إِزَاءَكَ حَقاً يَذُوبَانِ
كما الجَلِيدُ يذوب لِزاماً ! ...



المصير

إيه يا أيها المصير
أنت مَزْهُوَ لا مَقْهُوز !
بل أنت دُولابَ يَدُوز !

تلبَثْ سليقُوكَ فاسِدَةَ
وَكَذَا سَعَادِتُكَ بَاطِلَه
فَهُمَا عَلَى تِلَاشِ مُسْتَدِيمَه
وَتَنْخَفَّى تَحْتَ جَنْحَ لَيلِ بَهِيمَه
وَهَا أَنْتَ تَحْتَ الْجِبَابِ تَفَذُّ إِلَيَّ
وَلَكِيْ أَرْوَقَ لِعَبْتِ حُبْتَكَ
أَعْرَى كَاهِلِيْ صَاغِرًا إِزَاءَكَ ! ...
إِنَّ السَّعَادَةَ وَالْفَضْلَه

عَنْ حِظِيَّتِهِمَا قَدْ سَلَخَتَانِي
وَبَاتَ التَّصْنِيعُ وَالْضَّنِي
ضَرَورَهُ مُتَوَجَّبَهُ عَلَى مَهْجُوتِي
وَفِي الْحَالِ هَيَا إِلَى نَصْرَتِي
دُونَ أَنْ تَتَلَبَّثُوا أَوْ تَتَرَيَّثُوا
أَوْتَارَ الْكَمَانِ بُظُوا وَتَغْنُوا
وَبِكُلِّ أَسْلُوبٍ تَتَقْنُوهُ رَئَمُوا
فَقَدْ جَنَدَلَ الْقَدَرُ عَلَى التُّرَابِ
صِنْدِيدَاً مَقْدَامَاً غَيْرَ هَيَابَ
وَهَيَا إِلَى الْأَنْبِينِ يَصْحَبَتِي ! ...

المصادر:

- قاموس Larousse عام 1997 -
Encyclopedia Universalis المجلد 20، 1980 -
Microsoft ®, Orff Carl 1998 – 1993 -
قاموس لاتيني / فرنسي 1947 -
قاموس المنهل فرنسي / عربي 1973 -
قاموس عبد النور عربي / فرنسي 983 -
كتاب اليازجي نجعة الرائد، 1913 -
قاموس المنجد عام 2002 ■ -

الموضوعات الغزلية لدى الشعراء التروبادوريين

شعراء التروبادور

ت: موريس جلال

مقدمة

بما أن القصائد التي قرأتها حول القدر ملك العالم تنتهي إلى الشعر القروسطي حيث الشاعر المجهول بقي مجهولاً عمدًا لكي يطعن في أخلاق رجال الكنيسة المسيحية؛ وبما أن الموضوعات تأرجح ما بين الفضيلة والتسيب الأخلاقي، وبين الغزل العذري العربي والغزل الأوكسيتاني الشهوانى أو الظريف، أرى من المجدى أن يكون الجزء الثاني عند الغزل الفرنسي القروسطي ولاسيما عن الشعراء التروبادوريين ... في جنوب فرنسا ...

فما هي الموضوعات الغزلية لدى الشعراء التروبادوريين من مقاطعة «أوكسيتانيا» في جنوب فرنسا المحاذى لإسبانيا التي كان معظمها تحت السيطرة العربية.

غِيَومُ التاسعُ الْأَكِيتانِي

Guillaume IX d'Aquitaine

(1127 - 1071)

إن هذا التروبيادي هو الأقدم الذي يذكره التاريخ وأحد الشخصيات الأوفر قوّةً والأثرى ابتكاراً، ولشن كان في الحرب مقاتلاً تعساً ولا سيما في الأرض المقدسة أي في بلادنا من ربوع الشام. ومن إقامته عندنا في سوريا نجد في أغانياته القليل من اللغة العربية المشوّهة. وقد أكّدت موسوعة «رومانيا» Romania (الصادرة عام 1952) أنَّ غِيَوم كان مطلعاً على اللغة العربية بل كان يتكلّمها ...

في مدينة «تولوز» Toulouse، كان يجد شيئاً من العزاء في شعره الغنائي lyrisme عقبَ كوارثه في المشرق. وأخذ شعره ينتقل إلى البذاءة وقلة الحياة cynisme الأشدّ وقاحة، بل الأغزر فظاظة، وذلك في مقاطعه الشعرية strophes الأكثر تأثيراً، وأحياناً، الأعمق حُزناً. فنجد كل السمات المختلفة في قصائده. وبها يلخص لنا سمات زمانه الذي يتارجح ما بين القوة والبذاءة وبين الظرف والنعومة. وقد لحظ الباحثون تطوراً واضحاً ما بين قصائده الأولى والأخيرة التي راح نسقها ينحو إلى النعومة الظرفية والمهذبة.

بِيرَنَارُ الْفَانِكَادُورِي

Bernard de Vencadour

(1195 - 1125)

دون أي شك، كان هذا الشاعر من منبت متواضع، لكنه يعتبر الألطف عنويةً والأوفر ظرفاً، ولربما الأثرى نغمةً غنائية من بين الشعراء التروبيادوريين. ولبث يعتز بأنه لا يحيى إلا من أجل الحب وحده. وحقاً، بقي الحب الينبوع الوحيد لإلهامه الشعري.

سييركامون

Cercamon

(1152 – 1120)

كان هذا الشاعر من إقليم «الغاسكونيا» Gascogne ولا يُعرف عنه أي أمر دقيق تاريخياً، وإن السيرة المغفلة لجنوب فرنسا Provence تخبرنا بأن لقب «سييركامون» أُلحق به لأنّه جال في أنحاء العالم. وقد بقي لنا من أعماله الشعرية ثمانية قصائد. كان أستاذ التروبادور المدعو «ماركابران» Marcabrun الذي ولد في جنوب شرق فرنسا وقد وجد ولداً لقطيماً، ثم ابتكرروا خط أشعاره حوالى عام 1150 وبقي منها خمس وأربعون قصيدة.

جوفريه روديل

Jaufré RUDEL

(القرن الثاني عشر)

وُلد في بداية القرن الثاني عشر من أسرة نبيلة وقد عشق الكونتيسة طرابلسية في بلاد الشام دون أن يراها، وألف إكراماً لها قصائد وأغانيات. وعندما انخرط في الحروب الصليبية، أصيب بمرض قاتل وُنقل إلى طرابلس وهو يعاني سكريات الموت وعندما نزل في فندق شعبي، ذهبت إليه الكونتيسة لكي تتعرف عليه. ولفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعيها. أما هي وقد نفعته فترهبت دون أن تتزوج.

ها هي أسطورة «الأميرة النانية»

من المؤكد أن جوفريه قد ذهب إلى سوريا عام 1147، لكنه ليس هناك كونتيسة طرابلسية تسم بالظروف التي ترويها الأسطورة.

وهذا الحب النائي (Amour de lonh)⁽¹⁾ ينعم أحياناً بحنان يثير العواطف ويتكرر في قصائده كمثل تكرار لازمة موسيقية، على غرار صدى يستجيب للنداء الذي يطلقه الشاعر بقلقه شديد دون انقطاع،وها هي بعض الأبيات الأخيرة من قصيده:

وينطق بالحق تماماً من
متشوقاً متلهفاً يدعوني
إلى ذياكَ الحبَ البعيد
فايةً بهجة لا ترُوْقُ لي
بمقدار ما أحظى إذن
بذاكَ الحبَ القصي
بيدَ أنَّ كلَّ ما أبغى
يلبثُ محظوراً عليَّ
فكذا عرا بي نذري
أنَّ أحبَّ ولا أحدَ يُحِبِّنِي
ومُرادِي يبقى مُنكراً علىَّ
فاللعنَةُ علىَ ذاكَ العرَاب
 فهو الذي قد نذرني
لأنَّ أحبَّ ولا أحبَّ

ريغو الباربيزياني

Rigaut de Barbézieux

(1163 - 1140)

من هذا التروبادور الأنثيق وقد ولد في «ساندونج» Saintonge، قد بقي لنا القليل من الأعمال، أي تسعة قصائد (حقيقية له). ييد أنه أحدُ مَنْ أتقنوا الإعراب عن

(1) سنورد كلمات وتعابير من اللغة الفرنسية القروسطية والمعاصرة [المترجم]

مذاهب الحب الظريف. وذاع صيته في فترة حياته ويحق له ذلك. وتميّز قصائده بنعومةٍ تُسحر القارئ، فهي لا تسلخ عن صفاتها بالتصنع المُتكلّف، بل بمجمل من الآراء الناعمة والصادقة تكشف القناعَ عن شاعرٍ أصيل. وعلاوةً على ذلك، يلبيت أسلوبه متألقاً، وسهلاً ينعم بمقارنات مبتكرة.

ما هي موضوعات التروبادوريين⁽¹⁾

لكي يتسمى لنا الإجابة على هذا السؤال، ترتّب علينا اللجوء إلى دواوين التروبادوريين الشعرية. وثمة تفاصيل وحيد لهذه الأعمال الشعرية بوسعي أن يزودنا بفكرةٍ واضحة عن الموضوعات الشبقية التي عولجت فتوسعت في أدب جنوب فرنسا خلال القروسطية، وخاصةً في القرنين 12 و 13. وحسب هذا الأسلوب في البحث والعمل، سنعرض هنا مجلماً النتائج تحت ثلاثة عناوين أي: الحب، المرأة، الرجل.

وهيّا بنا الآن لنرى كيف تمثل في القراءة «أغنية تروبادورية» ...
 بصورة عامة تتجلّى أغنية تروبادورية في ثلاثة أجزاء متميزة فردياً:
1- المطلع: يتغنى بجمال الطبيعة، ولا سيما إبان فصل الربيع:
حيث إني أشاهدُ منْ جَدِيد
كُلَّ امْرُوجٍ إِلَى الأَزهَارِ تَعُودُ
وَكَذَا كُلُّ الْبَسَاتِينِ تَنْكَفِيُّ يَانِعَه
وَتَنْزَيِنَ الْجَدَاوِلُ وَالْبَنَابِيعُ بِحَلَّةٍ صَافِيه
فَلَا بدَ لِلنَّسَائِمِ وَالرِّياحِ
أَنْ يَنْعِمَ كُلُّ مِنْهَا بِالْأَفْرَاحِ
فِيْتَمَّ بِهَا التَّنْعُمُ يَكُلَّ بِرَاحِ

(1) التروبادور troubadour: شاعر فرنسي غنائي وظريف من القروسطية (أي القرون الوسطى) ومن جنوب فرنسا حيث كلمة (oui: أي نعم) كانت تقال (oc: أوك) ولذلك سميت المنطقة أوكسيتانيا ومنها اللغة الأوكسيتانية. أما علماء جذور الكلمات واشتقاقها عند العرب، يرون (كما سمعتُ فقط) أن الكلمة مشتقة من (طرب النور) ...

2- القسم الرئيسي: يعالج شتى الموضوعات العُشقية التي سنعرضها لتوٰنا.

3- الخاتمة النهائية: تتجسد في بعض اللفظات بالمديح لمن يجزل الدعم للشاعر أو لصديقة محبوبة.

ومن الممكن أن توقف النهاية على الطبيعة وعلى بهجة الحب. وفي غالب الأحيان، يبحث الشاعر المنشدين على تلقنهم الأغنية التي ينظمها، وأن ينشروها. ولا سيما يهيب بهم إلى إتقان الغناء وليس من النادر أن يقوم الشاعر بمديح قصائده أو ينحو بالمديح إلى ذاته:

جميلة هي هذى القصيدة

فليس فيها أية معيبة

وكل ما هي عليه مشتملة

هو حقاً يعود إليها

ومن منكم سوف يتلقنها

لا بد أن يحترس من اتلافها

وألا يسعى إلى تحريفها

لأن القصيدة ستسعى إليهما.

[أي] الكوئن التولوزاني

وكذا السيد «برثران»

براها، جميلة هي هذى القصيدة

وهناك سوف يمدحونها

وسوف يذبح التغنى بها

الموضوع الأول، الحب

سوف يقوم قطبان باجتذابهما مشاعر قلب الإنسان: وينحو القطب الأول إلى مهجة الإنسان وذاته وكل منها موله بجمال الود النقى، دون وصمة. وهذا هو الحب (l'Amor)، الحب المُرْوَحْنُ (أى الموسوم بالروح) والظريف (أى شبه العذرى)، والقطب الثاني ينحو إلى الحساسية وإلى الشهوانية لدى الإنسان المتذبذب المتقلب، والمنغمس في اللذائذ الشبقية، وهنا هو (l'Amar) أي الحب الشهواوى (l'Amour sensuel).

A - الحبُّ أو الحبُّ العفيف (L'Amor: l'Amour pur) الحبُّ، ويدعى «الثالث الأسفل» (le tiers inférieur) كما دعاه غيره الكلانسوني Guiraut de Calanson غالباً ما يهرعُ على نحوٍ مُباغٍ وتحتيمٍ fatale oeillade لدى النظرة الأولى من السيدة.

يا سيدتي ! في اليوم حيث صادفتك
وللمرة الأولى رأيتك
وحقاً حين راق لك
أن تدعيني أراك
فعن كل فكرة أخرى
قد انسلاخ حقاً فؤادي
وبراحأ، أنت بذاتك
بل كل ما في بلادي
على نسيانِ قد جعلتُه ماني

· وحول ذلك الموقف، يقول غيره الكلانسوني Guiraut de Calanson ما يلي: (الحبُّ الناعم المرهف يجري جرياً سريعاً، ويعجز الإنسان عن تفادي ضرباته، فهو يضرب ويصيب. وقد يكون الحب صادراً عن تصرف حرّ ... ولا أحد يستطيع أن يحتمي منه. أجل، إنه نار الحبُّ، النار التي تحرق وتمحّق في عناقه. فلا ماء ولا خمر بسعهما أن تطفئنه. وهذه النار تتضاعف متضاعدة منذ أن شاهد «أرمان دو ماروي Armand de Mareuil» حسناءَ للمرة الأولى. ولشن كان المحب بعيداً عن الحبّية فشلة نار قلبه تلبت دوماً ملهمة ...)

منذئذ، يغدو الحب كنار ماحقة وتبقى مُتلهمة، متفاقمه. فكل نظرة من «الحسناء» تجعله أيضاً على مزيد من التوّقد. لأنه «الآمور» l'Amor (أي الحب القاتل) يرتدي معنى الزمرد émeraude أو معنى حجر يمان أسمرا sadoine فهو من البهجة، وهو حذر، يتحكم بالحقيقة، وتبقى سلطته هي العليا على كل خليقة بشرية.

أما القدرة فهي تتحول إلى الاستبداد، فالحب يستحوذ على الضحية ويعذبها ليل نهار. والشاعر يبوج لنا بأوصابه: (ليس لي مُتسع للتفكير في أمر آخر !).
 أجل، ثمة تسلط مهين وأليم. وإن تسلط مشاعر الحب هو على مزيد من ذلك لأنه يطمس الإرادة ويدرك بالضحية إلى عبودية الأرض، بل إلى العبودية بذاتها. وإذا فعل ذلك فهو (أي الحب) «يقتجم دون أن يأخذ في اعتباره لا الولادة ولا النزوة». ومن الجميع يجعلهم خداماً له فيغනيمهم أو يدعهم على فقرهم. يبوج لنا «ببير فيدال Pierre Vidal» (الحب: إنه يُملّى على كل ما أفعل وجميع أساليب تصرفي !)

ما هو إذا سبب هذا المخصوص المطلق ؟

إن العاشق، إذ يدرك المدى اللانهائي الذي يفصله عن سيدته الحبيبة، وكذا هو العاشق التروبيادي، يعتريه الذعر ويستولي عليه الاندهاش حين يدرك أنَّ له الجرأة ليتوق إلى الأعلى. لكنَّ الحبَّ وحده لا يلغى الالاتكافُ الاجتماعي، بل على الأقل إنَّه يقربُ المستويات. وفي ذاك الزمان، كان الرباط الإقطاعي وحده يستطيع أن يقربَ «السيد» من السفلة. ولذلك كانت الخدمة العشيقية ترى أنها شبيهةٌ بالخدمة الإقطاعية.
 إن العاشقَ «المُكْبَلَ يغدو رجُلَ سِيدَته»، فهو خاصٍ بها دون تحفظ. ويوسعها أن تتبعه أو تهبهُ لآخرين»، بل أن تطيحه، إن راق لها قتلها ... وفي مقابل الخدمة هذه، هي مدينة له، علاوة على ذلك، (كما السيد هو مدينة لمن يتبعه) بالمعونة والحماية. وإن السيد الشرير وحده هو الذي يرفضُ أن يؤديَ الأجور للمخلصين له، وكذلك يرفضُ مكافأتهم المستحقة.

فثمة استعباد، وتسلط، وأوصاب مُرهقة والضحية تتقبل كل هذه الآلام، ويختضع لها، كخصوصه لتجربة. «وكم هي عذبة تجربة الحب» ! ... ويقول أحد العاشق:

لا ألمَ بوسنعيَّ أنْ يُروَّعني
 لكي أعتقد يا سيدتي
 أنَّ لي منك طوالَ حياتي
 بعضَ ما تُسدينَ من مكافأاتي
 بل الآلامُ ذاتها هي فرحتي
 وبالآخرِ هي أيضاً متعتي

فالعاشق يحيى في الأمل دون انقطاع، الأمل في مكافأة على قياس ما يعانيه من فضاعة آلامه.

(إذ أُعشق، أُعاني شرّ ما يعاني فلاح الأرض، «كذا يقول لنا الشاعر» أرنو دانييل Arnaut Daniel. أما الشاعر «أوفيد Ovide⁽¹⁾» فيعلن في أحد مؤلفاته - وبوسعكم أن تصدقوه - أن العاشق بآلامه ينال حظوة الحب الصدوق» ...

وفي هذا القبيل، يعترف «أرنو دانييل» بما يلي:

(أما طبيعة هذه المكافأة، فغالبية التروبادوريين لا يتترددون في إخفائها. وأقدم الشعراء يُشيرون إليها بالفاظ فجّة بما يكفي. وفيما بعد يتبدّى خنوع الحب الأفلاطوني) ولا بد أن نرى هنا، على نحو خاص، وسيلة لتلطيف ارتياح رجال الكنيسة حيال فن الحب الظريف.

وعلى صعيد آخر، إن «الحب» كمثل نار مُنقيّة، فهو مؤلم لكنه يُحسّن النفس السخية، وقد قال أحدهم: (كل يوم أكون أفضل وأتنقّى لأنني أخدم واحترم السيدة الأمتع لطفاً في العالم ... فإن الحب الذي يقطن في قلبي يجعلني على دفءٍ في أقصى أيام الشتاء. والحب يبيث الشجاعة في العاشق، فيغدو جَسُوراً، مُتفكراً، شاباً ظريفاً الخصال، ويفيض الرضا على رغباته، والحب يجعل المرء يتجاوز إمكاناته الذاتية. وإن مدرسة الهوى تلقن جميع السمات الحميدة. ومن الحب ينبع كل ما يتسم بالقيمة البشرية، ولا سيما الفرحة الجميلة: فهي الإشادة بفضيلة الهوى وجماله، التي ترقى (بنفس) العاشق إلى ما هو أسمى من المشاعر العاميّة أو السوقية، وتجعله ضحية لجميع ما يوحى السخاء في العطاء).

ماذا يقول لنا الشاعر «بيير فيدال»؟

) يذهب بي الحب إلى فرحته

وكذا إلى سحر روعته

ويَدْعُني العشق في دفءِ مَزْوَّته

وبه أغدو صنديداً جَسُوراً

وبالهوى أصبح مَسْحُوراً

(1) أوفيد: «بوبيليوس أوفيديوس Publius Ovidius»: شاعر لاتيني ولد عام 48 ق.م)

وفي عُمق التفَكُّر مُستخِرِقاً
بالحب ألبث على الضئى
وبالظرف والشَّبابِ أصيَرْ مُتوسماً
وكُلُّ سُلوكِي بالحب يلبث مُتَدَقِّياً !)

بالتالي، للحب فضائل رائعة، فهو مبدأ المسرة البشرية ومنبع الإلهام الشعري، ويرفد درب الحياة بسحره. (فإن ابتعدت عن الحبانية اجتاحني الضجر (مني ومن سواي) بل هددتني المنية. حسبما يقول لنا الشاعر فنكاندور Vencadour: (الحب يلهم الشاعر، ويضفي المزيد من الروعة على نشيده، وعنده تنجم كل التبدلات!) ولذلك فإن حضور الحبانية يقصي عن كل ضجر ... بل كل جَزَع ! ... لكن السمة الكبرى لهذا الحب عساها تكون النقاوة. وقد لبشت نادرة في القرن الثاني عشر. وإن الأمل الذي يتغلغل في العاشق ليس هو الأمل الأفلاطوني الذي يرضي الشاعرين «جوفر روديل» وريغو البربيزي Rigaut de Barbézieux.

إن كان هناك حقاً عفة، فهل تبقى محميةً من الإغراءات الشهوانية؟ من الحقيقي قلما يهتم بعض البشر بذلك ولا يستسلمون له. وإن يحلم الشاعر دوماً بحب يغدو مثالياً فهو يرى أن سعادته القصوى قد تكون لا استحواده يمن يختارها بل أن يقترب منها ويتأملها وحسب، وأن يستضاف إلى جوارها، ويتجاذل معها ببعض لفظات عذبة. وخلال مقصد من صميم إرادته، لا يزال العاشق مخلصاً لهذا الحب، ولن يصاب بالتهاون بتة، حتى يلفظ أنفاسه الأخيرة.

أجل، وذلك لأن العشق لا يُفرق بل يدعم رغبيتين في تصميم وحيد. ومتى يغدو الحب متقاسمًا تبقى للعشاقين ثقة ثابتة، لمَاحَةٌ وثمينة، حقيقةٌ وعفيفة. فمن لا يسترسل لمثل هذا الشغف (هو جدير بأن يُنعت بالجهل والجنون)، رغم أن هذا الهوى بمكتنته أن يذهب بالعاشق إلى حتفه، فمن الإفراط في الوجد، تقتجم المرأة الوفاة. وبذلك، يرتدي الحب مسحةً من الهوى الصوفي، دون أن يتماهى معه.⁽¹⁾

(1) في القرن الثالث عشر يؤول الحب الظريف (الذي يشبه نوعاً ما «الحب العذري») إلى ارتقاء خلقى وإلى تصوفانية mysticisme دينية، ولا سيما مع التروبيادور «غيلهم مونتوباغول-

إن العاشق يلتمسُ، بصورة عامة، مِمَّن اختارها قلْبُه أكثر من مجرد قبلة. فإنَّ الحُّ
على فَضائلِ الأَمْلِيِّ والانتظارِ الْمُبِرَّحِ، فَلَا يعْنِي ذَلِكَ بَتَّةً أَنَّهُ يَدْعُ الرغبةَ طويلاً الأَمْدَ
لَكِي يَسْتَطِعَ أَنْ يَلْبِيَهَا. فَفِي غَالِبِ الأَجْيَانِ، تَبَثُّ النِّقاوَةُ، خَلَالَ الْقَرْنِ الثَّانِي عَشَرَ،
حَلْمًا أَسْطُورِيًّا، فَهِيَ بِسَاطَةٍ مَثَالِيَّةٍ وَنَادِرًا مَا تُرْفَضُ رغبةُ الاستحوادِ الجَسْدِيِّ. وَلَا
تَظَهُرُ النِّزَعَةُ الْأَفْلَاطُونِيَّةُ نَقِيَّةً إِلَّا حَوْالِيْ نِهَايَةِ هَذَا الْقَرْنِ الثَّانِي عَشَرَ. لِكُنَّا نَجَدُ فِي
ذَلِكَ الْحِينَ جَذْرًا لِلنِّزَعَةِ النَّقِيَّةِ فِي أَنَاشِيدِ «غَيْوَمِ التَّاسِع»، فَبَعْضُهَا يُشَيدُ بِالْحُبِّ
الْحَنُونِ وَالْوَدَادِ الْخَلُوقِ، الَّذِي لَا يَزَالُ عَلَى خَشِيَّةٍ وَاحْتِرَامٍ، بِفَضْلِ صُورِ يَانِعَةٍ
وَسَاحِرَةٍ:

كَعْصَنِ يَانِعِ لَا يَزَالُ هَوَانَا
غَصَنِ شَجَرَةُ زُعْرُورِ مُورَّدَه
وَطَلَماً تَنَاهَى اللَّيلُ عَلَيْنَا
فَالْعَصَنِ يَبْقَى يُظَلِّلُ حُبَّنَا
وَيَلْبِثُ لِلْأَمْطَارِ وَلِلْجَمَدِ مُعَرَّضاً
لِكُنَّا عَنْدَ إِشْرَاقِ النَّهَارِ
نَنْعَمُ بِالشَّمْسِ عَلَى أُورَاقِ الشَّجَرِ
وَتَبْقَى أَغْصَانُهَا يَانِعَةً الْخَضَارِ

يَبْدُ أَنَّ النُّفُوسَ الْوَهْنَةَ تَعْشُرُ بِإِغْرَاءَتِ الْجَسَدِ، فَكُلُّ تَطْرَفٍ يُنَاهِضُ الظَّرْفَ
وَالْحُكْمَةِ. فَالْإِتَّزَانُ وَحْدَهُ يُوْسِعُهُ أَنْ يُمْتَنَعَ الشَّاعِرُ بِفَرَحَتِهِ وَمَرَحَهِ:
(أَمَا يَلْبِثُ كُلَّ إِنْسَانٍ فِي كُلِّ أَنْ مُثِيلٍ مَلَكٌ أَوْ حَيْوانٌ؟ ...)
مَهْمَا يَكُنْ مِنْ أَمْرٍ، كَمْ الْحُبُّ هُوَ عَظِيمٌ ! إِنَّهُ مَلِيكُ مُتَوَجِّ بِالْذَّهَبِ، وَيُوحِي بِذُعْرٍ
شَدِيدٍ. فَفِي قَصْرِهِ لَا أَحَدٌ غَيْرُ ظَرِيفٍ يَسْتَطِعُ الْوَلُوجَ. وَيُصَدِّرُ إِرَادَتَهُ حَسْبَ هَوَاهُ
وَلَيْسَ حَسْبَ الْقَانُونِ. وَ (يَهُبُ يُسِرُّ مَسْرَرَةَ عَظِيمَةَ لِكُلِّ مَنْ يَلْتَزِمُ بِقَوَانِينِ los)) .
إِنَّ الْحُبَّ «يُولَدُ مِنْ اِتْحَادِ الْأَنَافَةِ وَالْفَرَحِ» وَيُوْحَدُ بِصُورَةٍ لَا انْفَصَامَ لَهَا قَلْبَيْنِ
مُتَحَايَّيْنِ، فَيَصِيرُانِ بِالْتَّالِيِّ، كَالظِّفَرِ فِي الْبَنَانِ، وَكَمَثَلِ الْقَشْرَةِ عَلَى الْأَغْصَانِ.

«Guilhem Montaubagol = D'amor mon castitaz (1229 – 1258)» الذي قال: أي: من
الحب تلد عفة الطهارة [في الفرنسيَّةِ الفُروُسطِيَّةِ].

الحبُّ المخلصُ يُشَبِّهُ الذهَبُ العتيق، وباستمرار يغدو على نحو أفضَلْ ويجعل العاشقَ على مزيدٍ منِ الكمالِ. وضرورة الحُبُّ تسيطر على كل شابَّ من منبت نبيل: كما يفرض الدين نفسه على الموالين له. أليسَ للحبِّ دينٌ يخصُّه؟ ولذلك، يتلقن المرأةُ نظامَهُ ويتعلَّمُ قواعدهُ، لأنَّ الحُبَّ عِلْمٌ يلْقَنُ ويترَكُ علينا أن نكتسبُهُ، كذا قال «رمبو الأورانجي» Raimbaut d'Orange.

B- أماز أو الحُبُّ الشهواني (Amar ou Amour Sensuel)

على نقىض الحُبَّ الحقيقي الثابت، ثمة الحُبُّ الشهواني «أمار amar» يلبت دوماً متأرجحاً ولا يقر له قرار volage)) ولا ينعمُ بالحبِّ الخالص، فالمحبُّ الشهواني ينتقل من امرأة إلى أخرى ويدعى أنه يُحبُّها. فهل من الممكِّن أن يكون حبه متقاسمًا؟ إنه يُسترسل في مغامراتِه الشهوانية، ولا بد أن ترهقه بسرعة. فها هو ينعم بحرَّيته كفراشةٍ ما، كعصفورٍ يتسلَّلُ من غصنٍ إلى آخر، حتى ولو أمسى ضحيةً لتذبذبه... الذي يُوقِّعُهُ في شبَّكتِه الساحرة ...

في الحُبَّ الشهواني، يتصرف المرأة بسرعةٍ، قبل أن ينبلج الفجر، وقبل أن توهن الشيخوخة شبابَه، وقبل أن يتسلَّلَ سواه في مجرى تصرفه ... لكن سعادته تزول عنه بسهولة. ولا بد له، في يوم من الأيام، أن يهدَّدَ غيره ويضرِّيه، ويقسُّ عليه، ويتوسل بالنسمة الدنية وبالاغنيات البذيئة ...

إنَّ الحُبَّ الشبقيِّ يُقْحِمُ الحكيمَ في الجنونِ، ويكسِرُ صُلبَ ظهر الغبيِّ. وفي رفقته، يغدو المخلص على غير تزو، والصادق يمسِي منافقاً، وفي ظنه أنَّ الإخلاص في العديد من العشاق إخلاصٌ كذوب. فالمحبُّ الشهواني يرى أنَّ الحُبَّ خادع يتسم بالغش. أجل ! إن مثل هذا الحُب لا بد أن يكون كريهةَ المنبت، لأنَّه يقتل آلافاً من العشاق دون أيِّ مهندٍ قاطع. إن هذا الحُبُّ الفاحش يجعل البشر على قساوةٍ وشراسةٍ شديدة، أكانوا رجالاً أو نساءً أو متزوجين. وزبدة القول هي أنَّ هذا الحُبُّ الشبقيِّ لا يتعايشه مع الحُبِّ النقيِّ الحقيقيِّ.

إن التروبيادرويين يسترسلون كثيراً في مثل هذه الموضوعات وكان من الضروري أن نفعل ما سبق في سرد الموضوعات لكي يتسعَّ لنا الاهتمام بالشخصين الرئيسيَّين في قصائد الحُبِّ الظريف ألا وهما: السيدة وعشيقها.

الستيضة

على الصعيد الجسدي، توصف السيدة دوماً بجمال استثنائي، «أجمل امرأة في العالم»، كما يصرّح لنا بذلك «ببير قيدال» ويضيف على هذا الرأي الشاعر «غيموم التاسع» (بقوله):

(لا أعتقد أن امرأة مثلها قد أتت من النزرة العظيمة لسيدنا «آدم»)

لكنَّ تفاصيل الجسد السحرية تلبيث، للأسف، على جم من الهشاشة. فغالباً ما يكتفي الشاعر بتأكيده أن حبيبته تنعم بجمال رائع. و يجعل المحسن والصبا من جسد السيدة ومن شخصها بكامله «خليقَةٌ حلوةٌ أنيقة، تتمتع بوفرة القدْر والروعَة، وبأنها تُجسِّدُ ينبوعَ كلِّ» ظرف وأناقة ...

فيغدو «جسمها» أبيض يانعاً، كمثل الثلج إبان عيد ميلاد السيد المسيح: *Noël*. أما هذا «البياض» فلا يعتريه أي كدرٍ مутعم وهو هو «ببير قيدال» يخاطب سيدته:

كَمِثْلِ الثَّلْجِ عَلَى الْجَبَالِ بِيَاضِكِ الْلَّمَاحِ
وَلَوْنُ بَشْرِكِ كَلْوَنِ الْوَرْوَذِ الْوَضَاحِ
فَقَدْ بِرَأْكِ اللَّهُ عَلَى مَحَاسِنِ
لِيْسَ لِلطَّبِيعَةِ فِيهَا أَيَّةٌ مَفَاتِنْ ! ...

ويستأنف هذا التروبادور بقوله:

أَبِيْضُ قَرْمَنِيُّ هُوَ لَوْنُكِ
وَالْجَمَالُ الْمُتَكَامِلُ يَكُونُكِ
لَكِي تَبْقَيْ مُتَوَجِّهَةَ هَامَنِكِ
وَأَنْتَ مُتَرَبِّعَةَ عَلَى عَرْشِكِ
إِمْبَراطُوريُّ هُوَ عَرْشُكِ

(كم يتَّأْلِفُ ناظرها الجميلان مع مُحيَّها !) فقد بات العاشق مُتَيَّماً بهما، و يقارِئُهما (بمرآة):

إِنَّهَا مَرْأَةٌ تَدْرُوْقُ لِيَ أَكْثَرَ مِنْكِ
أَيَّهَا امْرَأَةٌ، مِنْذُ أَنْ تَمْرَأَتْ فِيلِكِ

فقد غَدُوتْ حَقًا هائِمًا فِي حُسْنِي
وكذا ضَاعَ «نرجس» Narcisse فِي الْبَنْبُوغ
يَا لَكُمَا مِنْ بُؤْبُؤَيْنِ عَاشقَيْنِ !
عَلَى صَفَاءِ وَاخْلَاصِ الْحَبَّ
فِي طَلْقَانِ نَظَرَاتٍ مِنْ حَبَّةِ الْقَلْبِ

والآن، كيف يصف لنا «أرنو دو موروبي Arnaud de Mereuil» مولاته «الحبيبة»:
جميلٌ ورشيقٌ هوَ قَوَامُكَ
بشقاقِها جميلةٌ هيَ جُمِيلَكَ
فيما يَسْتَنشقُ سِرَّ يَهْجِيْتَكَ
جميلٌ هوَ مَحِيَّكَ الْبَيَانُ
واسْتَقَامَةُ وَخَنْوَسُ أَنْفُكَ
على حُسْنٍ هوَ ثَغْرَكَ وَنَعْوَمَةُ
أَبْيَضُ مَلَاحُ كَمْثُلِ الْيَاسِمِينَ
وكذا هيَ ذَقْنُكَ وَجِيدُكَ
وَأَسْنَانُهُ الْلَّوْلَوْيَةُ كَاللَّجَنَينَ
وَكَمَا هيَ أَزَاهِيرُ الزَّعْرَوْزُ
تَلْبَثُ بِيَضَاءِ كَمَا هيَ كَالثَّلْوَجُ
وَأَنَامِلُهُمَا امْلَدِيَّاتُ النَّاعِمَاتُ
وَعَلَى بِيَاضِ نَقِيٍّ هُمَا يَدَكَ
فِي رَاحَأَ هُمَيَّةُ فَتَيَّةُ وَنَحِيلَةُ
دُونَ أَيِّ أَثْرٍ لِلتَّغْضُّـنَاتُ
وَمِنْ كُلِّ الْعَيْوَبِ نَزِيمَا !

الصبا ويناعة الألوان، وبياض العاج (evori) أو الثلوج، مسحةٌ وردية، أو لون الرمان، على جمال طبيعيٍ ودون أي خضاب، فكل ذلك يرفدنا بفكرةٍ من نمط أنثويٍ ليشت تطمح إليها أجيال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وهكذا فإن المرأة، في ذلك الزمان، ذات الحسن الساحر ولا شيء كان يعييها، بل محظية من الطبيعة، أكانت سمينةً أحياناً ورشيقه أحياناً أخرى (delgat) لكنها تلبث دوماً ظريفةً (fen) رائعة.

وزيدة القول من الشاعر القروسطي إذ يقول: (إن الله [تعالي] لم يهب بيده كمثل هذا المقدار العظيم من التألق للقمر وللشمس، فالمرء لا يراهما على مثل هذا الإشراق البهي). فكانت المرأة تتتفوق على جميع الإناث «كمثل النور المتألق» وبجمالها قد ارتفت فوق جميع فتيات حواء، كما تتتفوق الوردة على بقية الأزاهير).

ولكن، ما الذي تخفيه هذه السمات الجميلة؟ إن السيدة التي يتغنى التروبيادور بجمالها هي امرأة نبيلة، ثرية، وتنعم بسمعة طيبة وشريفة، وتلبت دون انقطاع تحت سطوة زوجها السيد الكبير صاحب قصر أو حاكم منطقة رفيع ...

تشيد الأغاني دون هواة بصفات سيد القصر هنا الاجتماعية، وكذلك بمحاسن زوجته: فهما على ظرف، وعلى تأهيل حسن، وتميز تصرفاتها وأحاديثهما، وطرق سلوكهما اللطيفة، وسحر حديثهما وسخائهما الذي يحثهما على أن يهبا هداياهما بلطفٍ ومودة.

إن السيدة تزدان بطبع لطيف، ممتع ومحبوب: فهي فتية ومرحة. وحينما تكون عاشقة، تشتمل جميعاً من حولها في أفرادها، وتدعى الفتيات الشابات والفتىان في ربيع الحياة إلى الرقص في القصر (*la danse joiroza*). بل هي ذاتها تساهمن في رقصاتهم ويتمايل جسدها الجميل (*gent cors*)) فهي ملكة فرحة مرحة وليس لها من يماثلها.

إنها امرأة ذكية، ودودة، حصيفة الذهن وذات حِسْ سليم، تارةً تبدو غير مبالية (*nonchale*) بالحب الذي يعربون لها عنه، وتارةً تخدع متألمة لأنهم يحبونها، دون أن تجود بأية فائدة. فهي ظالمة حيال من يعشقها ولا تحترم وعودها. ورغم ذلك، إنما هي التي تنصب شبكة إغراءاتها، كما يفعل فتاصٌ أريب للعصافير.

هل رتبتها الاجتماعية هي التي تجعلها معشوقةً ومخلوقةً مُتشامخة، صلبة المراس ودون رحمة؟ فهي لا تتنازل لتلقي نظرة على عاشقها ولتصغي لمشاعره بل تبدي له الغضب والبرودة، وتفيض عليه الأذداء والإهانات تترى، وتتجدد في إعراضه. أما التروبيادور فيتشكى فهو يقول: (وهذه التي أبقى معها مغازلاً ظريفاً، تصدى بصفحةٍ ترْسَهَا الحمراء) (أي المعادية). وإن ألح عاشقها، فبقسوة تبدي له أنّ جبه لا يررق لها، بل يضجرها، فتبغضه وتصرح له ببغضها بكل كراهية. وعلاوة على ذلك، تطرد عاشقها أو تقضيه عنها، معرّبةً له بأنها عن مناليه تلبت عاصية. فهي تخاطب نفسها قائلة:

(حيث أنه لا يوقظ مشاعري، وبما أني لم ألتزم بتة حياله أرى أنني متحكمة بما يُشغلني، فمن هو ساذج فضوليٌّ خال (*badaud*) من كل إغراءٍ لي، أبعد حالاً عنه) هكذا توسع السيدة موقفها ... حيال كُلِّ من لا ترحب فيه ...

ومع ذلك، يُقِيَضُ لها أحياناً أن تلبث عاشقةً ومخلصةً حيال زوجها أو عاشيقها. فعندهن ينحو قلبها إلى الحب الوفي الدؤوب. فتأسف على حظها حينما يخونها حبيبها، أو متى يجتاز البحر من أجل حربٍ نائية. وإذاك تخاطب «الجبال الشاهقة» و«النسائم الهائنة»، متسللة إليهما أن تتحف بأخبار حبيبها: فهو «تابع لبلد غريب، ولقد أحبته، أما هو فقد وهب كل ماله من أجل الحب»! ...

متى تدرك السيدة أن فارسها قد خانها، تغدو السيدة المخلصة لحبيبها، مُتشكّيةً آسفة. وإن «الكونتيستة دو دي» Contesse de Die تتحسّر بأبياتٍ شعر على جمّ من الخيبة حيال تقلب محبّها ... فهي تحبه أكثر من كل شيء في الوجود، ولم تخاذل فقط حياله، وتبااهي بسمات خصالها وتشكّي من شموخها. وبينما تتسامح معه على خياته، فهي تدرك تماماً أن جميع النساء يخضعن لإغراءات قدرة السيد العظيم. وبقصد أن تعيده إليها، تذكرة «الكونتيستة» بروعـة فجر حبـهما، وبأحاديثـهما الماضية المتسمـة بجمـ من اللطفـ والعذوبةـ وتخـتم أغـنيـتها، متـسلـلة بـفضـائلـها الذـاتـيةـ ويـكلـ سـماتـهاـ التي يـعـجبـ حـبـيبـهاـ كـثـيرـاـ بـهاـ، وـتـكتـفيـ بـتـعدـادـ مـحـاسـنـهاـ بـبسـاطـةـ وـحنـانـ.

وقال تروبيادور عن امرأةٍ شبيهةٍ بها:

(تزدان بغمرةٍ من رهافة الخصال، وما زالت على تفان عظيم حيالي، فلم يتبدّل منها أي أمرٍ يُغضبني). فهل بوسعه إذن أن يتقاус عن الإشادة بروعتها؟ فقال لها:

(أنت هرمة بالذكاء والسمعة، وفتية بالمسرة القاطنة في سوداء فؤادك، قديمة الفضائل والكرامة، وفتية بكياسة لطفك المحبوبة والقصبة عن كل جنون ...) ويقوم الشاعر «بيير فيدال» باعلاء شأن حبيبته إلى رتبة الآلهة (في واقع الأمر قد وهبـكـ اللهـ خـصالـاـ مـتـميـزـةـ، وـالـكـرـامـةـ وـالـسـخـاءـ، وـأـكـثـرـ بـكـثـيرـ مـاـ تـرـكـ لـدـيـهـ وـعـلـىـ حـوزـتـهـ. وـيـتـناـقـلـ كـثـيرـونـ عـنـكـ أـقـوالـاـ حـمـيدـةـ تـفـضـيـ إـلـىـ نـكـرـانـ اـسـمـهـ فـهـمـ لاـ يـؤـمـنـونـ بـتـهـ ...)

يتربّ علينا الحذر من تصديقنا أن جميع السيدات اللواتي يتغنّى بهن التروبيادوريون يلبّن على صراحة ووفرة من الإخلاص. فالكثير منهن مقلبات في ثباتهن فيخدعن أزواجهن وعشاقهن. وإن السيدات المتذبذبات، يذهبن إلى من تختاره قلوبهن في موعد ما للحب الذي تمنحن له. فكل سيدة تمحن إخلاص العواطف التي يبوح بها عشاقها.

إن كل امرأة، في اختيارها، تفضل على العجوز الفتى المثقف (bachelor) الذي يبدع في تسليتها. وقال أحد الشعراء: «في المرج، تحت أوراق شجر الزعور، تحفظ السيدة بصديقتها حتى يعلن الحارس الليلي أن الفجر قد انبلج (alba). آه ! يا إلهي ! كم هو سريع هذا الفجر ! وكذا تعلن بمرارة كل سيدة مرحة وعاشرة».

أما الشاعر «ماركابرو» Marcabru فيقول: (إن السيدة تجهل كل شيء عن الحب العفيف إن أحبت رجلاً جلفاً في دارها، فبصحتها يكتسب الأشرار، في مضمار الحب، بقدر ما يوهم لمن هم الأفضل) . وأردف بقوله: (إن النساء من منبت عريق يلبثن متطلبات ومتقلبات، كما تقول إحدى الراعيات الصغيرات Pastourelle) وهي بذاتها فاسدة الرأي والذوق والأخلاق) .

ويقوم أحد الشعراء هؤلاء بهجائه نساء يدعوهن مومسات وعاهرات وخاطئات. وقد أثبتت الباحثون بأنهن من منبت الرعاع، ويطلبن الذهب والفضة لقاء ممارستهن الحب مع الفاسقين. فهن مجرد خليلات حب شهوانية. ويقول عنهن أحد الشعراء: «إنهن كمثل أجيافٍ فاسدة في دكاكين اللحوم العفنة». فإن السيدة الغشائية، كما يقول تروبادور آخر، تهمل كل شجاع وشهم (pros)، وتختار الساقطين أخلاقياً وترتدي مظهر «الكائن الوهمي» Chimère الذي له ذئب أفعى ورأس ليث وجوف ثور ... فمن رسم هذه الدابة لم يخطئ حول المقاصد الدينية لكل سيدة خائنة لعهودها ...

وصرّح شاعر آخر بما يلي:
أما النساء

فلا خفر لهن ولا حياء
ويعرفن أنماط الجفاء
ويتقنن أساليب النفاق

ويلبثن على سجاجاهم الغشائشات
ويأشرن ما تقول كل الكلمات
فعلى كل أمرٍ شهم لطيف
أن يسم حقارتهن بشكل ظريف
رغم كل أقوالهن الامعسوله
التي تغلف بالسم كل مقوله

وإن هذا الذي أعرب عن رأيه الصريح قد خاب ظنه وخُدِعَ خداعاً دنيئاً. أجل
كذا صرّح التروبيادور «ماركابرو Marcabru ...»

ولكن قلما تكون النساء على هذا المنوال. وإن ماركابرو ذاته يروي لنا ما يلي:
(كانت إحدى السيدات قد عايشت عدداً وافراً من الأصدقاء وأحببت الكثير من
الأسيد الكبار. فبات منزلها مُشرعاً على كل عار لا يزال فمه فاغراً ... ولبثت تخدع
كل من يطلب المزيد فأخذت تلعنه بضجة صاحبة وظرفه ولا تتيح له من
بعد أن يعاشرها بعد أن سلبت أمواله بأسرها.)

يرى التروبيادوريون أن الراعيات الصغيرة جميلات، ساحرات، زاخرات بالمرح
وبالرأي الحكيم، ويلبثن على صراحة وإخلاص وتمام الحذر (avisées). وقالت
إحداهن لفارس كان يرغب فيها: «لا يا سيدي ! لي آرائي ورغباتي، فهي تنحو بي
إلى سواك! ... وإن أخرى منهن رفضت مضاجعة رجل يغازلها قائلة له: «لا أريد أن
أحمل ما هو الأعز على وأرفض أن أفقد سمعتي الطيبة».
إن الراعية الأولى قد تشبّثت بمن تحب. أما الثانية فقد ذادت عن سمعتها. لكن
ثمة بعضهن قد فقدن كل حياء ...

ها هي أخيراً شتى أنماط النساء اللواتي وصفهن التروبيادوريون الفرنسيون
القروسطيون في القرنين 12 و 13. فهيا بنا الآن لنتعرّف على العشاق ...

العاشق

إن العاشق القروسطي يلبث، على الصعيد الجسدي، شخصاً دون تحديد
(imprécis)، فلا شيء محسوساً يظهر من جماله أو من بشاعته. فهو دوماً جميلاً
وظريف ويعيش لكي يحيى ويحب.

وبالمقابل، تبدو على مزيد من الدقة التفاصيل حول سمات طبعه، ورتبه
الاجتماعية وقدره وخصائصه الحميدة وسواء، فهو «من عرق نبيل موهوبٌ برأيٍ
حكيم وشأن عظيم ... إنه شجاع وظريف»⁽¹⁾، صديق للشهامة والمسرة. وينعم بطبعٍ

(1) من الممكن أن يمتدح أمرؤ ذاته بأنه ظريف إن تحكم بمحافظته على الاتزان الذي يعتمد التحدث
بأسلوب لطيف ونبيل (gentiment) حول أمور الحياة والحب الظريف اللاشبقي (بيير فيدال).

فرح ومرح ويعيش حياة فروسيّة وعلى فخامة ميسورة وأبهة. وقد يغدو مخلصاً وسخيناً ومتعرجاً مزهواً ...

غالباً ما يمتدح الشاعر بسائله في الحروب، وجميع صفاته الفطرية أو المكتسبة: التميُّز والأريحية والمهارة الأرببية في الحب الذي يدعى (اللطف الألعاب وأعذبها)، والخبرة الفسيحة في أداء «رأي الحصيف»، «والتحكم العصي على التقصير»، فهو بالتالي جدير بأن يروق لجميع النساء. وهذه هي الصفات التي نسبها لذاته التروبيادور «غيوم التاسع».

والشاعر «ماركاربو Marcarbu» يعتز برأيه في الأمور، وبباتكاره، وبجسارتة في خوض الحروب، وبحييله. والتروبيادور يعتز بأنه مهذب، ومثقف، بفضل خبراته العديدة في شؤون الحياة ويعتبر نفسه قادرًا على أداء النصائح للعشاق. وبالمزيد على ما سبق، يرى أنه العاشق الأول كمالاً في مناحي الوجود ... وفي المزيد من الأحيان أيضاً يمتدح التروبيادور قصيده ونادرًا أغنيته. فقد قال «سيركامون»:

(بيت الشعر بسيط وسوف أجعله على مزيد من الفن الرهيف affiner)، دون آية لفظة ودون كلمة لا مناسبة للسياق، ودون كلمة نافلة وعلى خطأ pastiche) فيصبح بيت الشعر بكامله على بناء أفضل لا أدخل فيه سوى مصطلحات أنيقة، وسوف يغدو، دون هواة، أجمل مما كان عليه إن تيسر له من ينشده ويقدمه على حال سليم.)

ليس من النادر أن يتسلل الشاعر بالقصيدة لكي يلتمس العون من نصير يرعاه. ويهدى إليه مدحه المقطع الأخير من الأغنية ... لكن الشخصية التروبيادورية تتجلى على الصعيد الشبقي بوضوح ... وكذلك في القصائد العشقية ... قبل أن يصاب قلب الشاعر بهم مفاجئ من الحب فهو يعاني من الحاجة الماسة إلى الحب: أي لكي يحب ويحب:

(ها أنتا أمضى متهدأ ... وعلى حب عظيم متلهفاً، فأنا لا أنام ولا أشهد ولا أسمع ولا أرى) قبل ذلك ! هنا ما باح به الشاعر «سيركامون».

إن العاشق، حالما يصاب بغثة، أو منذ فتوته المبكرة، بـ«هم غزلي شبقي dard érotique»، يشعر في الحال بتعاسته لأن الرامي الذي قذفه بنظره لاذعة هو نبيل ومن منبت رفيع. فإن تفوق السيدة المحبوبة اجتماعياً، يُشكل لدى المحب التروبيادوري،

تفوقاً يُصيّبُه بعقدةٍ دونيةٍ مسْتَوَاه. وسوف يتحكم هذا الواقع الاجتماعي بموقفه حيالَ من اختارها قلبه دون رأي ذهنه..

بادئ ذي بدء، ها هو يندهشُ، لأن هدف حبه يمضي به إلى ذؤابة قمةٍ شاهقةٍ جداً، ولا يجرؤ على كشفه جرحةً لمن كلّمته بجمالها وصرعته دون مؤاسٍ غيرها ...

وَبِرَاحًا لَا جَرَأَةَ لِي
لِأَبْعَثَ إِلَيْكَ بِرَسَائِلِي
عَنْ أَيْدِي بَعْضِ الْآخَرِينَ
خَشِيَّةً مِنْ أَنَّكَ سَتَغْضِبُنِي
وَلِيَسْ لِي أَيْةٌ جَسَارَةٌ
لِأَبْوَحَ لَكَ بِحُبِّي، بِمَهَارَةٍ
حِيثُ أَنِّي أَشَكَّ فِي مَهَارَتِي
كَمَا أَشَكَّ بِظَرْفِ مَقَالَتِي
بِيدِ أَنِّي سَأَلْبَثُ لَكَ خَادِمًا
حَتَّى أَفْقَدَ حَبَّكَ وَأَوْهَامَهُ

إن العاشق الجبان يبحث نفسهُ، رغم وَهْنِه، على أن يغدو مبتكرًا، وأن يتولّ بإشارات أو بتلميحات، بيد أن الخوف يشلّ تصرفه، مستحوذاً عليه ...

ويستولي عليه الذعر، أيضاً، متى يرُغبُ في البُوح باسم الحبيبة في أغْنِيَتِه. فهل يخاف إذن من زوجها؟ ... كلاً، بل يوَقِّر السيدة ويرفض أن يورّطها. ومن ثم، سيلجأ إلى وسيلة أخرى فيَروح يُكتَنِي allégoriser بقصد الإشارة إليها دون فضيحة لها ... ودون القضاء عليه ...

لكنَّ المحبَّ يخون ذاته بسهولة: وها هو عند قدمي المحبوبة التي لا تأبهُ به، بل تهينه بتصرفها المُتَشَامِنُ والشَّحِيق. وتسمِّعُ أنها لا تزيد من بعد وجوده قربها، بل قد يغدو له الموت مُستَحِبّاً ... لأنَّه يضع نهايةً لأوصابه ...

أما الفارسِ (أي الشاعر) فيدعهما في إساءتها إليه على هذا الحال، وفي دَخِيلَةٍ ذاته يشعر بأنه غير جدير بها. وبالتالي، سيجهد على تكامله في كل الأمور، وعلى

إرهافٍ شخصيّته، جاعلاً دون هُوادة ذاته أفضّل مما هي عليه وجديراً بحبّها ... وبقصد التقرّب منها متودّداً، فهو يُخصّص لها خدماته الظرفية فيغدو صريحاً ومخلصاً: فیناجیها متوسلاً:

(يا سيدتي النبيلة، لا ألتمن إلا أمراً واحداً: فهلاً تقبليني لك خادماً، يا سيدتي العزيزة، إنْ تكررت بحبك لي يوماً ما، فلن تتهمي براحاً بالكذب والنفاق.) بل سيحترمها ويبجلها في كل جوارها. ويصرّح لنا الشاعر «مار كابرو» بقوله: (منِ أجلك، أحب جميع آلك ونسلك، بل جميعَ مَن مدحوك !)

وإذ قبل لخدمة السيدة المحبوبة، راح يدعوها: «سيدي» (mi don) ((mi senhor مع جزيل من الألقاب لسيدة قصر إقطاعي). وسوف تنعم بتمام السلطة على عبد أرضها (serf): وعبدتها الذي سيأتي لمشاهدتها راكعاً إزاءها، وضاماً كلتا يديه. ويسميها «بؤبؤي الرحمة»، و«تغر الشفقة». وكما قال الشاعر «أرنو دانييل» (أنا لها من هامتي حتى أخمح قدميّ) فهي مولاتُه (domna)، بل «مولاه» المتحكم. (أقول بصراحة إنني أحبّ من كل قلبي وبكل معرفتي «مولاتي» بل «مولاي» الأوحد، و«صديقي» إلى الأبد !)

وقال تروبيادور آخر: (أنتِ سيدتي ولا أجرؤ أن أدعوك «صديقي»، لأنني لا أجد صدقة من قبلك) ، فالخدمة من المحب تغدو خدمة إقطاعية ... وتودّدية ... في مقابل خدمة الحب هذه، يتوقع العاشق منها الحماية والمكافأة. وفي أغلب الأحيان، لا يتوق الفارس إلا إلى أن يشاهد جسدها الجميل فيستحوذ عليه. أما السيدة التي تلبث غير مولهه به ترى الأمر رؤية ذاتية مختلفة.

إن العاشق وقد غدا مرفوضاً، مهاناً، مطروضاً أو مُبعداً، وحيث وله يلبث متجذراً لا يقصّر ولا يهمنُ، في إخلاصه. وقد قال أحدهم: (لن نجد مطلقاً صديقاً على الزهيد هذا من الكرامة، وعلى هذا الجم من الشفف ! ..) ثم خاطب محبوبته قائلاً: (لا تستطيع سيدتي أن تحقد على إن أحببتها وإن أرغم بعاشرتها، وأرجو إلا تبغضني بسبب ذلك، بل على نقىض البعض عليها أن تشكرني. إنني سعيدٌ متهللٌ حين أشاهدها، لكن سيدتي تلمح لي أن ولهي يضجرها ولا يررق لها. لكن، ليس بوسعي الابتعاد عنها، لا رهبةً منها، ولا معاناةً مما يُحدث لي دون إرادتي.)

بيد أن العاشق ينساق لرغبة محبوبته، ثم ينصرف عنها ... إن القلب الذي يكن حباً صدوقاً ويكافأ بالنفور والرفض يعاني من كثرة الأوصاب المبرحة. وتلبث

الوحدة ثقيلةً على نفسه وعلى جسده. فهو يُشترق إلى التقرب من الحبوبة وهي تقصيه عنها بشموخها. ويبقى ذكرها يحاصره، سواد الليل وبياض النهار، مع أن ذكرها هذا غالباً ما يرهقه:

(إني مندهش من مكوئيِّ واقفاً حيث إن جسدي يتهاوى، ولون وجهي يعزف عنى، فها هي يا سيدتي شراسة كابوس ولهمي بك ولهاً عنيداً ! ...)

وفي غضون هذه الأعذبة، يفقد العاشق الذوق والراحة والنوم، ويقول:

(ها أنتَ أتحمل شدةً هذِي المعركة،

في سواد الليل وبياض النهار،

حيث سطوطها لا تنها،

وعلى مضجعي أتقلب على تكرار

وينكفي ذهني إلى تتنى من الأفكار،

معاندي الجمَّ من وصبيٍّ،

أكثر مما عاناه Tristan «ترستان» الأجنبي،

وذلك من أجل «إيزولت» Yseult حبيبته)

[هذا ما قاله التروبيادور «فانتادور»]

إذ يكون التروبيادور بعيداً عن حبيبته، يبقى على عشقه، لاجئاً إلى أمنياتٍ تعصى

على التحقيق:

(آه، يا إلهي ! لماذا لا أغدو سنونوًّا، كيما أطير في الهواء، وأمضي في الليل العتيم، هناك حيث هي ماكثة ! يا أيتها السيدة عريقة النسب، وعلى جمَّ من المرح، إنَّ من يحبك هو على وشك المنية ! ... أيتها السيدة، من أجل ولعني بك، أضمَّ يدي وأعبدك. يا أيها الجسد على ألوان يانعات، أنت تعذيبيني عذاباً أليماً مبرحاً ! ...)

ومتى يستحيل عليه أن يشاهدتها، يررق له أن يتكلم و يجعل سواه يتكلم حولها، وأن يسمع غيره يشيد بحسنها وفضائلها ومزاياها:

ثُمَّ تَعْنِي بِمَسْرَةِ جَزِيلَةِ

بِمَدِيجِ بَلِيقِ مَحَاسِنِكَ

شَبِيهِ بِفَرْحَةِ الْعَصَافِيرِ

«إِن سَيْطِرْتَكَ النَّبِيلَةَ

وَمَتَى أَسْمَعْتَ مَنْ يُبَجلُكَ

يَا خَذْنِي مَرَحَّ وَفَيرَ

وفي عمق أعشاشها تغور
وقد غدا ماثلاً أمامها
في مشاهدتي محاسنك البانعات
بحيث إني ألبث غير قادر
عن البكاء على شجوني

مرفرفة فوق الأزاهير
مُتنعمَة بقشيب زمانها
ولي رغبات فائقات
إيه ! أنت «الصديق النادر»
براها على ردع شؤوني

وإذ تمضي به هذه الرغبة القاهرة، يبعث لها برسالة (message) ترجم عنابات عشقه لها، عشق شهيد معنى، والسوق العظيم ينتابه للاقتراب منها ولمجرد لمسها ... فقد غدا هذا الموله على هدهدة آماله في حظيته بجواب على رسالته. وياله من انتظار عقيم أليم، وياله في خيبة شرسه يهيم ...

بيد أن الفارس المتميّز يتقبل كل شيء بمثابة محنّة قصوى لقلبه، فهو يرضى بها، بل يتلمس من عشقه المزيد من الأوصاب ! فهو يلتذّ بها، حالماً بما هو أفضل ... (أتهـد وأغـنـي من جـراء حـبـي Amour) الذي يُكـبـلـني lassat ويـسـتـولـي علىـيـ وـلـمـ أـسـطـعـ قـطـ أـنـ أـرـوـضـهـ !) وعلىـهـ هـذـهـ الطـرـيقـ الشـائـكـةـ وـالـمـمـتـعـةـ فـيـ آـنـ مـعـاـ،ـ لـيـسـ بـوـسـ الـأـلـمـ أـنـ يـرـدـعـهـ بلـ لـاـ يـأـسـ المـحـبـ عـلـىـ أـيـ شـيـءـ ! وـدـوـنـ انـقـطـاعـ يـحـيـيـ وـهـرـ عـلـىـ رـجـاءـ يـتـشـبـثـ بـهـ،ـ وـهـوـ الـأـمـلـ فـيـ مـكـافـأـةـ لـيـسـ مـؤـكـدـةـ،ـ لـكـنـهـ هـيـ وـحـدـهـ الـتـيـ بـمـكـنـتـهـ أـنـ تـمـدـهـ بـالـشـفـاءـ مـنـ هـذـهـ الـمـصـيـةـ الـمـرـهـقـةـ أـيـ الـحـبـ الـمـتـسـلـطـ.ـ فـهـوـ يـلـبـثـ عـلـىـ أـمـلـ:ـ (ـفـقـدـ مـنـيـ بـجـنـونـ الـحـبـ !ـ)ـ كـمـاـ قـالـ (ـسـيـرـ كـامـونـ)ـ وـالـتـصـرـفـ الـظـرـيفـ يـطـالـبـ بـأـلـاـ يـيـأسـ الـمـحـبـ مـنـ عـنـفـ عـشـقـهـ.ـ وـمـنـ ثـمـةـ،ـ لـاـ يـكـتـفـيـ بـالـقـلـيلـ،ـ مـنـ قـبـلـ سـيـدـتـهـ،ـ وـالـقـلـيلـ هـذـاـ،ـ هـوـ الـأـمـلـ فـيـ أـنـهـ سـوـفـ تـسـتـضـيـفـهـ فـتـرـعـاهـ سـاـكـنـاـ بـقـرـبـهـ،ـ فـيـنـغـمـسـ فـيـ عـذـوبـةـ حـدـيـثـهـ وـلـطـافـةـ رـفـقـتـهـ،ـ فـهـوـ،ـ إـذـ يـنـظـرـهـ يـنـسـىـ وـيـتـحرـرـ مـنـ كـلـ عـذـابـهـ،ـ بـلـ مـنـ كـلـ مـاـ وـعـدـ نـفـسـهـ بـهـ لـيـعـربـ عـمـاـ فـيـ عـمـقـ دـخـيـلـتـهـ.ـ فـهـلـ هـوـ خـجـولـ ؟ـ وـيـجـبـ:ـ (ـنـعـمـ)ـ (ـإـنـ قـتـلـ نـفـسـيـ مـنـتـحـراـ هـوـ أـفـضـلـ مـنـ أـنـ أـوـجـهـ لـهـ التـمـاسـاـ،ـ لـأـنـيـ خـجـولـ جـمـ الـحـيـاءـ !ـ ...ـ)

ولـكـنـ،ـ يـوـمـاـ مـنـ الـأـيـامـ،ـ لـمـ يـبـقـ خـجـولـاـ !ـ وـالـشـجـاعـةـ أـطـلـقـتـ لـسـانـهـ،ـ فـهـذـاـ الشـاعـرـ

الفارس يـؤـكـدـ لـسـيـدـتـهـ ثـبـاتـ حـبـهـ النـقـيـ،ـ وـالـمـخلـصـ لـهـ فـيـقـولـ:

(ـأـفـضـلـ الـمـوـتـ بـسـبـبـكـ عـلـىـ أـنـ أـحـظـىـ أـيـةـ فـرـحةـ مـنـ سـواـكـ لـكـثـرـةـ مـاـ أـحـبـكـ)ـ كـذـاـ صـرـحـ (ـرـيـغـوـ دـانـيـلـ)ـ لـحـبـيـتـهـ.ـ فـوـعـدـهـ بـالـحـكـمـةـ الـمـتـكـتـمـةـ لـكـيـ يـحـصـنـهـ فـيـ مـلـجـأـ مـنـ

كل ذمٍ ولومٍ. ويوقف لها خدمته مُسارعةً مخلصة، ويعدها بحبٍ وفيٍ. وبتواضعٍ يعتذر منها:

(أنت لي أفضل من سيدة ! فقد هربت منك خلال سنتين، وها أنا أعود زاخراً بالآلام وبالدموع ! ...) ومن ثمة، سيقبل كل شيء منها، ولشن منحته حبَّ امرأة عجوزة، حينما ستكون منهكةً، ومتى ترید ذلك ...

وإذ يحظى بالحبِّ، ويُوهِّب الخاتم، عربون الصداقة المتكاملة، يغدو العاشق على أوج ال�ناء، ويشعر بأنه قد أصبح عظيماً بكرامته وبفوزه بحبها ...

(حينما أنظر خاتمي، لا أرى مدينة ولا قسراً إلا ويلبث القاطنوون فيما خاضعين لي: فالملوك والأميرالات يعتبرونني جمِيعاً سيداً لهم، بفضل نقاء الفرحة الحلوة التي ترد إلىّي من سيدتي «فييرنا» Vierna ! ...)

إن السعادة تفliest في قلبه، وذلك من بهجة الحب وحلوته، يا لها من فرحة لا نظير لها (ولم يستطع أي امرئ أن يتصورها، لا بإرادته ولا برغبته، ولا بتفكيره ولا بمخيلته المبتكرة). فها هو الشاعر يهتز رضيًّا وقلبه فرحاً، ويعد نفسه باحتفاظه سيدته له وحسب:

(أتُوخى أن تبقى لي وحدي لكي تنعش قلبي وتتجدد شباب جسدي لكي يعصى على الوهن والشيخوخة).

لم تعد النظارات الفضولية تقلقُه، لأنَّه يحبَّ حقاً، وبراً حباً يشعر بأنه محبوب. وبالتالي، فهو يُمجَّد ويُجلَّ جدوى صفات الانتظار وثبات الأمل: (أدرك الآن إدراكاً أكيداً أنَّ الحكيم الأريب هو الذي يتمهَّل ويتأنى. والغبي المأفوون هو الذي يلبت على جمٍّ وافر من الجنون).

لكنَّ جميع العاشقين ليسوا محظيين بهذا المقدار العظيم من قبل حظهم. فحينما يغدو العاشق على طريق الأمل المسدود يصير مرتعداً الفرائص، فهل سيفقد كلَّ أمل؟

إنَّ أراد التروبيادور أن يلبت على إخلاصه، فلا بد له أن يستمدَّ من فيض حبه الشجاعة الضرورية لإقدامه على تضحيته التامة بقلبه وكبرياته. وحسب قناعته، من الجريمة أن يكفَّ عن حبه أو عن تذبذبه هنا وهناك في بذله قصائد المديح الطائشة فهي سريعة الزوال. ومن ثمَّ سوف يتمهَّل في «توسلاته»، فيما يبقى على خدماته، وألا مه وألوان رجائه» فقد أكد الشاعر رينو البربزياني Rigaut de Barbézieux (لا

أحد في الكون، باستثناء «الله» يتريثُ بالمزيد من هذا الصبر !) أما الشاعر «ماركابرو» فيقول: (إنني أواقق تماماً على أن مولاتي تخدعني منذ روح طويل وأنها لا تهبني بتةً ما قد وعدتني به ذات مرّة ...)

والتروبادور ثانٍ تادر من جهته يصرح بما يلي:

(إنَّ الْحَيَاةَ هَذِه لَيْسَ بِشَيْءٍ حَقًا، بَلْ هِيَ حَيَاةٌ شَهِيدُ الْعَذَابِ الْمَرِّ وَالْيَوْمِيِّ. وَهَذَا مَا يُضْنِي الْعَاشِقَ: فَهُوَ يَفْقَدُ لَذَّةَ الطَّعَامِ وَالشَّرَابِ وَالنَّوْمِ. وَيَا لَهُ مِنْ عَذَابٍ يَتَهَاوِي فِيهِ الْمَوْلَهُ الْمُخْلِصُ، حِينَما يَتَلاشِي شَيْئاً فَشَيْئاً طَوَالَ تَمَهْلِهِ وَانتِظَارِهِ)

لكن، خلالَ هذا الانتظار، لا يتوق رجاءُ هذا العاشق المخلص إلا إلى موضوع عفيف، فيتحمل بهدوءٍ عذاباته وينهض بجهود الندامة «حتى يرroc لك يا سيدتي» (كما قال «ريغو البربزياني») وأردف بما يلي:

يا مَوْلَاتِي !

اجعلني كلَّ الأمانِي وسَعادتِي
بأقوالِ وَدَكَ، لَا بأفعالِكَ
وبالسَّحرِ الْمُدَاعِبِ مِنْ نَظَرِاتِكَ
وقد استحوذتني فَعَلِقْتُ بِكَ
فالْحَبُّ قد تَسَيَّدَ حَقًا عَلَيَّ
بنَظَرَةٍ وَاحِدَةٍ مِنْذِ الْبَدَءِ إِلَيَّ
وكانَتْ مِنْكَ النَّظَرَةُ الْأُولَى

وعلى فؤادي سَيَطَرَتْ بِسَهْمِ الْهَوْى

إنَّ هَذَا الْحَبَّ الْأَفْلَاطُونِيُّ النَّقِيُّ وَالْمُخْلِصُ يُقْصِي عَنِ النَّفْسِ الْمُحِبَّةِ كُلَّ رَغْبَةٍ
شَهْوَانِيَّةٍ، وَيَجْعَلُ الْعَاشِقَ عَلَى مَزِيدٍ مِنَ الْكَمَالِ وَيُوْشِكُ أَنْ يَغْدو حَبًّا صَوْفِيًّا وَيَكُونَ
عَتْبَةً تَمْجِيدَ لِلتَّرَوْبَادُورِ الْعَاشِقِ: (يَحْسُنُ بِي، كَمَا قَالَ أَحَدُهُمْ، أَنَّ الْبَيْثَ دَوْمًا عَلَى
مَزِيدٍ مِنَ الْكَمَالِ، وَمَزِيدٍ مِنَ الْمَرْحِ، فَتَكُنْ فِي قَلْبِي حِكْمَةٌ مُتَمِيَّزةٌ تَرُدُّ إِلَيَّ مِنْ أَحَدِ
الْحَكَمَاءِ الْأَقْدَمِينَ، وَبِالْتَّالِي لَا يَمْكُنُنِي أَنْ أَزْلَلَ فِي أَيَّةٍ هَنِيَّةٍ مِنَ الْأَمْوَرِ.)

أَلِيسَ فِي هَذَا الْمَنْحِي خَتَامٌ يَتَفَوَّقُ كَثِيرًا عَلَى نَهَايَةِ عَاشِقٍ يَغْدو سَعِيدًا فِي هَذَا
الْيَوْمِ وَمَخْدُوعًا فِي الْغَدِ؟

ثمة أفراد عاشقون أوفـر فخرـاً وأعـز كـبرـاء، فلا يـسـتـطـيـعـون التـخـاـذـل رـدـحـاً مـدـيدـاً
إـزـاء مـحـبـوـبـة بـل مـعـبـودـة مـن عـاشـقـهـا. وـفـي نـظـر بـعـض الفـرـسان، يـخـون الـمـوـلـة عـقـلـهـ حينـ
يـلتـمـس رـغـبـةـ أو رـجـاءـ من أـيـةـ اـمـرـأـةـ وـلـئـنـ كـانـت تـعـشـقـهـ ...
فـقـد صـرـح «بيـير فيـدـال» بـرأـيـهـ التـالـيـ:

من حبّيبي الحُسْناء أوهانِي

فهي تدعني في عمق أشجاني

وقد غدا مُسْتَحِبًا لِهَا مَوْتِي

مما بقى لي الآن في محنتي

فِي بَقِيَّ امْلَاصِي إِلَى غَيْرِهَا فَأَهْوَاهُهَا

وهل يفعل ذلك من ينعم بالذكاء

أَبْمُكْ نَتِي أَنْ أَبْتَعَدُ عَنْهَا

وهي لا تزال مولاتي وأنا فتاما

أَتَمْيِزُ بَحْبَ سَيِّدَةَ أَعْشَقُهَا

أو ليس من العدل أنْ أتنعَّماً

بالسـعادـة والراحـة في حضـرـتها؟

حين يغدو الشاعر مخدوعاً وخائباً أو مُخيباً فإنه يلوم نفسه على ضعفه وتداعيه:
وقال أحدهم: (أود الانسلاخ عن حياتي في أي يوم تضعني فيه حبيبي تحت سلطان
أوامرها !) وهذا القول هو بالأحرى للشاعر «سير كامون» وليس لسواء !
ثمة عشاق ينعمون بالحب وهم على المصالقات التوَدِّية والزاخرة بالتلميحات
الشهوانية:

(في حضورك، تُفقدُ بالتأكيد جميعُ المحاسن الأخرى ألوانها ! وجميع تصرفات العالم الظرفية ترکن فيك يا سيدتي، وعلى المزيد من ذلك أيضاً. وإن كنتِ على ما يكفي من الجرأة بقصد الحب» لما كان فيك أي شيء ينبغي تحسينه. ومن جرائك «لا يزال الحب يغتالني ...» وكل بهجة العالم هي بهجتنا إن كنا، أنت وأنا، براحاً على حبٍ ركين.) .

فإن عاشقاً كهذا، يحاول التفكّر معها. إن قتلهُ حبها، وإن فقد الحياة غدت «مذنبةً حقاً». وعلاوة على ما سبق، إن لم يحظ فارسٌ مخلص بالحب المتبادل، أليس ذلك خطيئةً باهظة مميتة من المتّقاعد؟ ...

وبعد تلبيبة السيدة، رغبتُهُ، فهي لن تتوانى في خداعه، ومن ثم يقوم التوربادور بوصيمها بالعار وبهجاء تذبذبها في الحب» كما يوضح خلاعة جميع النسوة اللواتي يسمّيهُم بالغش والجحيل المتواترة. وخلال أغنياتهِ يكشف خساستهنَ في حياتهنَ الخاصة. وإن لم يستحوذ الشاعر على السيدة التي يجاملها بظرفه، فهو يتّبعج بأنّه قد اكتسب مضاجعة سواها ... لأنّ الحب لديه لا يزال متوفراً، فهو شاعر مُتلذّكٌ لكنه ثري الخبرة والتجارب.

إن نموذج التوربادوريين في هذا المجال هو الشاعر «ماركاربرو» الذي طالما خابت آماله العشقية. أجل، إنه لم يحبّ قط حباً مخلصاً، ولم ينعم بحب السيدات، كما يعترف هو ذاته بحظه. ولذلك، يصف النساء بجم من الأوصاف المهينة: عاهرة، سُمّ الحقد، الخ ... فقد غدت أغنياته أحياناً حزينة أو شكت أن تمسّي أغنياتِ موتٍ رهيبة ...

إن الكثير من هؤلاء الشعراء لم يجرؤوا على الانتقام: مع آثّهم قد عانوا ما هو أفعع وأشرّ من الموت، فالتجؤوا إلى أحلام يقظتهم، ولبشت أحلام «حب ناء» كما فعل «روديل» Rudel المذكور آنفاً، وكانوا يلتحقون بذلك الحب خلال أحزانهم. فحقاً لم ينعموا بالحب الحقيقي، مكتفين بحب أحلام لها متعتها. وقال الشاعر «أرنو دو ماروي» Arnaut de Mareuil :

(طالما يُتاحُ إلى النوم، فلا أودَ أن أكون «كُونتاً ولا ملكاً»، بل أفضل النوم الذي أنعم به، على كلِّ ضنى الرغبة والشهاد !)

قد دفع اليأس بعضهم إلى حياة نفي وإلى التوبة الحقيقة. فقد عزفوا عن السيدات المتشدّدات بل انسلخوا عن الحب. فأهملوا القصيد والغناء والفرح مشخصين الأموات في حياتهم ما بين الأحياء. ومتى دعّتهم أية غزوة أو حرب كانوا يهرعون، ماضين إلى المشرق مدفوعين بتوبتهم: فقد كشفت لهم أن «العالم» هو باطل الأباطيل كما صرّح أحد من تابوا وندموا على تصرفاتهم الطائشة ...

وفي هذا المجال قد قال «غيمون التاسع»:

(كل شيء عدم، لا شيء ...) وقال آخر: (لن أكون من بعد خادماً (obedianz) في الحب ...) فكل واحد منهم يغادر بلده الحلو الجميل (والمرارة في قلبه)، فيغدو رحيله على دُقةٍ من المرارة القاتلة، بل على ندم عميق من التوبة ... كما أعرب عنها «غيوم التاسع»: Guillaume IX

مهما لبست على مرحبي وأفراحني
أدركت أن «سیدنا» الحبيب يُبكيتني⁽¹⁾
وقد أمسكت عاجزاً عن عبءِ آلامي
سيما وقد غدوت على ختام أيامي
قد عزفت عن كل ما راق لي
من زهو كبرياتي وفروسية
وحيث إن توبتي تروق «للهي»
ها إنذا متقبل كل ما يهمبني
وأتولّ إلى «ربّي» لكي أتوب فيرحموني

*

عقب قراءة الصفحات السابقة، ندرك أن المرأة تقوم بدور عظيم في قصائد التروبيادورين القروسطيين. فكانت تنعم بحرية⁽²⁾ تُسْيغ لها التصرف على هواها. فحيثما كانت قوية تحكم بأمور قصرها، قد أصبحت على مزيد من القدرة في خدمة الحب التي توحّي بها لعشاقها. وإذا اعتبروها مجسدة لمحاسن الجمال، أصبحت موضوع تعبد خاص لمن يتولّهون بها، بل جعلها مُمثّلةً [أي موسومة بالكمال المثالى idéalisée] على غرار «مريم البطل» La Vierge Marie⁽³⁾ أم السيد المسيح (عليه السلام).

(1) سیدنا: أي السيد المسيح، وقد يشير السجع هنا إلى تائب حقيقي ...

(2) بحرية: ما كانت لها قبل الحروب الصليبية في المشرق وفي الأندلس العربية

(3) كنت قد استقيت هذا الرأي من أستاذى المستشرق: م. ب لو جانти Le Gemtil أستاذى فى السوربون المتخصص من الأدب العربى الأندلسى القروسطى

إن اللوحة التي تركها التروبادوريون للتاريخ عن المرأة، أي السيدة، لوحة تعكس تصرفات نساء تشتري مُضاجعهن بالمال (*vénales*) وقد وصفهن الشاعر «ماركابرو» وصفاً وقحاً منافياً للأخلاق الحميدة *Cynique*.

بصورة عامة، كان التروبادوريون من (منبت عامة الناس)، وغالباً ما استطاعوا أن يكتسبوا احترام أسياد الإقطاع العظام، فتعموا بحظيتهم، وأتيح لهم ولوج القصور الإقطاعية، وكذلك محادثتهم الظرفية مع السيدات. ولبث البعض منهم موسومين بسمعة رديئة، بسمعة الإغراء والتضليل، وقد انعكس ذاك الوضع في أناشيدهم على نحو جليّ.

إن الفارس العاشق وصاحبة القصر المحبوبة ما كان بوسعهما أن يتلقيا مواجهةً. فقد بقي القصر زاخراً بالخدم الذين لا بد من توقيهم لأنهم شدیدو الحذر والحسد والطمع ...

أما الحب الحر فكل مجتمع حضاري يكرهه، وحتى مجتمع القصور في القراءة، حيث كان التشبيث قائماً بقواعد اللياقة الاجتماعية ولا سيما حب امرأة متزوجة. وحيث إن الجنس الضعيف كان في ذاك الوسط نادراً، نسبياً، وأن المرأة الأجمل - لأنها، في أغلب الأحيان الأوفر نظافةً وأناقه - كانت بالتالي زوجة لصاحب قصر، فالتروبادور لبث في إمكانه أن يقع في حبها وحسب، أي دون أن يستحوذها ...

*

ما هو رأي «السيد» زوجها إذن؟

في حقيقة الواقع، قد وصفته أغنية التروبادور بأنه مولع دوماً بمتاعاته وبغزواته النسائية، لكن لا يعني هذا أن ذلك «السيد السيئ المغزور» (كما يدعوه ريمون دوفاكراس R. de Vaqueras) لم يبق غيوراً على زوجته (فالتروبادور بورنيل Borneil) يصفه بأنه «غيور بجنون». وقد أكد أحد الشعراء أن الأزواج هم «سجان زوجاتهم»، وأنهم أيضاً يسرقون زوجات سواهم.

والعاشق الذي يغدو محظياً لدى صاحبة القصر كان يدرك تماماً أن الحساد والنمامين ما كانوا نادرين قطعياً. فالرقيب الليلي يبقى مواتياً لسيدة قصر خائنة، وصديقتها اللذين يغمرانه تترى بسخائهم. وقد يلبت دوره في إيقاظهما عند انبلاج الفجر، لكي لا يباغت العاشقان في مضعهما داخل قصرها ...

إن الناصحين المخلصين يلبثون نادرين، كما هو الأمر في الأزمنة كلها ... وعلى الفارس (التروبيادور) أن يتسل بحكمته، وبحدره، ويُشمار خبرته الشخصية ... ويشنّ الحساد الأجلاف على العاشق معركة تجهل كل رحمة، كما يقول الشاعر «روبييل». ويتسكب الخباء بجميع أنواع الأذىات لمن يتحابون فيلجؤون إلى الحيل معهم ومع الزوج. ويلبت في الترصد النمامون والممالقون.

لكن أشر المنافسين للتروبيادوري، لدى السيدة، هم أفراد في ريعان ربيعهم «مخنثون» efféminés، يزدانون بجمة شعرهم الأنثقة. وخاصة بأسنانهم البيضاء اللؤلؤية، وبلحية ناعمة على الروجنتين. فالشاعر يكرههم ويعتبر أنهم غير جديرين بالحب، بل يجهلون التصرف في بلاط القصر، ولا خبرة لهم بألوان احترام النساء، ولا بممارسة الكرم والحساء. ويشير إليهم بالازدراء ويزعجهم وينكدهم. وقال الشاعر «بيير فيدال : P. Vidal : (يدين «الله» الأشرار والحساد ... ويربك النمامين والغيورين ... أجل كل الأشرار والمضايقين الأوغاد المبذلين ...

إن العاشق المحبوب لا يحترس من جميع هؤلاء الذين يُنْعَصُون الحياة. وقال أحد المغمورين منهم:

ليسَ لِي أَيُّ اهتمامٍ بِالقِيلِ وَالْقَالِ
يَتَنَذَّرُ بِهِمَا بَعْضُ الْغَرِيَّاءِ الْجَهَالِ
فَهُمْ يَتَوَحَّوْنَ بِبِرَاجِ إِقْصَائِيِّ
عَنْ (الطَّيِّبَةِ جَارِتِيِّ) وَحَبِيبِتِيِّ
وَأَسْفَافَةِ ! فَغَالِبًا مَا يَنْجُحُ الْأَشْرَارُ
فِي أَذِيَّاتِهِمْ وَهِيَ تُورِثُ الدَّمَازَ
فَتُفْسِدُ حَبَّنَا وَتَكْلُمُ فَوَادِيِّ
وَعَقْبَ الْأَذِيَّةِ لَا شَيْءَ يُوَاسِيَنِيِّ
فِي شَرِّهِمْ، عَنْ سَيِّدِتِيِّ قدْ شَرَّدُونِيِّ

وها أندَا مُسْتَسِلَم لَأَيَّة مَذَنِيَّة تَدَهَّمُنِي
لَعْنَ «اللهُ» جَمِيع النَّمَامِينِ
فَقَدْ حَقَّوا بِي كُلَّ شَرٍّ لَعِينِ
غَيْرَ أَنِي أَلْبَثُ رَاغِبًا فِي لَقَائِهَا
كَيْمًا تَوَاسِيْنِي يَبْلَسِمُ حَبَّهَا

*

هذا هو طابع الحب في المجتمع الأوكسيتاني Occitan خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وإن موضوع الحب المستمر في الأناشيد، والفقاعة التي (كانت التصرفات اللاحلاقية لكثير من النساء) توحّي بها التروبادوريين، أمران لبساً موضوعين ينقلهما إلينا التاريخ، وهما كما يلي:

*

كان جنوب فرنسا (le Midi) منطقة هادئة وثرية وطّماعـة في كل متعـة، ولا سيما في الشعر والموسيقى والحب والطبيعة الريـانـة.

أوقف التروبادوريون الأوائل قصيدهم وغناءـهم على الطبيـعةـ، مـخـصـضـينـ لهاـ فـاتـحةـ كلـ أغـنـيـةـ أوـ قـصـيـدةـ وهذاـ ماـ جـعـلـ بـعـضـ الـبـاحـثـينـ فـيـ تـلـكـ المـنـطـقـةـ يـعـقـدـونـ أنـ المـنـبـتـ الشـعـبـيـ لـهـذـهـ الأـغـنـيـاتـ تـحـتـ عـنـوانـ «ـرـقـصـةـ دـوـارـةـ»ـ (ـحـلـقـيـهـ)ـ رـبـيعـيـةـ⁽¹⁾ـ.ـ وـفـيـ صـلـبـ الأـغـنـيـةـ،ـ يـسـتـرـسـلـ الشـاعـرـ إـلـىـ وـفـرـةـ مـنـ التـشـابـهـاتـ الـتـيـ تـوـحـيـ بـهـاـ الطـبـيـعـةــ.ـ وـإـنـ أحـدـ هـؤـلـاءـ الشـعـرـاءـ الـمـجـهـولـ يـقـارـنـ الـمـرـأـةـ بـالـشـهـوـرـ الـجمـيلـةـ فـيـ السـنـةــ.

وـتـسـتـخـدـمـ الطـبـيـعـةـ مـسـرـحـ الـحـبـ وـمـرـحـهـ وـأـخـذـ عـاشـقـ يـدـعـوـ حـبـيـبـتـهـ قـائـلاـ:

(هـيـاـ بـنـاـ مـوـحـدـيـنـ قـبـلـاتـنـاـ
هـنـاكـ فـيـ اـمـرـجـ الـبـعـيدـ
حـيـثـ تـسـقـسـقـ الـعـصـافـيرـ وـتـجـيدـ
وـلـنـفـعـلـ كـلـ مـاـ نـهـوـيـ وـتـرـيدـ
رـغـمـ أـنـفـ كـلـ بـغـيـضـ وـحـسـودـ ! ...

(1) ذكرت هذه الدواره في قصائد «كارمينا بورانا» [المترجم]

في هذا الشعر الفرنسي الجنوبي (*méridional*) تلبت الطبيعة دوماً حاضرة، مع حيواناتها وأزاهيرها وفصولها، مع الثلج والسوافي، مع الطقس العاصف أو السكين، مع كل شيء حسن ... وتمتزج الطبيعة بعمق في بهجة الشاعر «ماركا برو» (Marcabru) فيقول : (في مياه نبع المرج، حيث يلبث العشب على خضار يانع، على مقربة من حصباء، وفي ظل شجرة مثمرة، نحن على جم من الفرح إذ نشاهد الأزاهير البيضاء ونسمع الأغنية المعتادة يلحنها فصل الربيع القشيب.)

تعاطف الطبيعة مع حزن التروبيادور «فانكادور» (Vencadour) : (حينما أشاهد القنبرة ترفرف بجناحيها ! ... يا لها من رغبة ترد إلى من كل شيء أراه جميلا ! ... ولاني لعل دهشة لأن قلبي لا ينفتر حالاً من جراء عنف رغبته.) فالطبيعة تبهج البشر وتواسيهم وتوحيم حين يشتد القدر ! ...

نظرة شاملة

وبعض المشكلات

قدمنا الموضوعات التي طرّقها التروبيادوريون الأوائل أما الآن فلا بد من إلقاء نظرة شاملة فهي وحدتها التي تتيح لنا إبراز الألوان الهامة في الموضوعات العشيقية كما تُفسح لنا المجال لطرح بعض التساؤلات.

إن التروبيادوريين قد عاشوا دوماً حياة مضطربة منتقلين دون هواة من قصر إلى سواه، باحثين عن كسبـة أو دهمـيـة، وساعين بجرأة إلى الأمجاد في الشعر والبطولة. وكان الأسياد الإقطاعيون يغمرونـهم بحظـياتـهم، وأحياناً ما يختارـونـهم كمحظـيينـ أو وزراء [أي مستشارـينـ في القرـوسـطـيـةـ] ونادرـاً بصفـتهمـ سـفـراءـ ... قد أوقفـ هؤـلاءـ الشـعـراءـ حـيـائـهـمـ عـلـىـ نـمـطـ حـبـ ذـيـ وجـهـيـنـ: المـثالـيـةـ وـالـشـهـوـانـيـةـ. فقد مزجوـاـ منـذـ الـقـرـنـ الـحادـيـ عـشـرـ الـظـرـافـةـ وـالـعـبـثـ الـخـيـالـيـ وـبـنـاءـ الـخـلاـعـةـ .obscénité

الحب الظريف

L'amour Courtois

إن الحب الظريف [وهو مختلف عن الحب العذري العربي] لدى التروبيادوريين الأوائل يتقبل الزنى [أما الحب العذري العربي فهو نقي عفيف]⁽¹⁾. وجميع أغانياتهم تشهد على هذا الواقع ... فالرغبة الشهوانية مقبولة. واستحواذ الشاعر العاشق على السيدة التي يحبها هو أحد أهداف الحب الظريف. ييد أن الحب هنا يغدو على مزيد من اللطف والنقاء خلال ختام القرن الثاني عشر فهو في مشاعر الحب يتبنى تصرفاً أفلاطونياً. وإن هذا المنحى الجديد للحب الظريف ناجم عن رفض المرأة المحبوبة استسلامها لمن يُبدي لها حبه الظريف. وإن هذا الحب المثالي نوعاً ما هو بالتالي نوع من الرضى الروحي، في غياب إرواء الشهوة الجنسية التي بدأت تبدو إذاك مستحيلة. وعندئذ [يتقارب الحب الظريف، نوعاً ما، من الحب العذري العربي] يغدو هذا المنحى مُستمراً على بعض المشكلات:

بادئ ذي بدء، ما هي أسباب هذا التقارب؟ هل التجاور ما بين جنوب فرنسا وشمال إسبانيا حيث ازدهرت الموضوعات المتقاربة هو أحد الأسباب؟ فإن احترام المرأة المحبوبة، واحترام امرأة واحدة، يخضع لها المحبُّ خصوصًّا عبد لسيده (المولاه)، خصوصًّا عبد الأرض لسيده، هو حبٌّ تعسٌ، مؤلمٌ، وتلبت آلامه مقبولةً بقصدٍ إرادى، بل يبقى أيضاً كمثل مُتعةٍ يسعى إليها العاشق.

وذلك رغم ترصُّد الرقيب أو الحسود أو الزوج الغيور، والنمام، والمُفتري، والعاذل. أما العاشق فهو يكتفي بالقليل: بنظرٍ، بتحيةٍ ... إنه المحبُّ المحترم يجسُّد كلَّ من، وكلَّ ما يقترب من الحبِّية، وهو يعاني من تناوب الفرح وال العذاب. وفي النهار، هناك اتحاد النقوس ذهنياً، وفي الليل اتحاد بمجرد الحلم خلال اليقظة، وثمة الفضيلة التي تضفي مسحةً نبيلة على الحب الظريف في الفترة الأخيرة من القرن الثاني عشر.

(1) أما تياغي «عنترة بن الشداد» بقوله: «أغض طرفني ما بنت لي جاري / حتى يواري جاري ملواها» [المترجم]

وبالتالي هل هناك مصادفة أو تأثير مابين الحب العذري والحب الظريف؟ لا يزال هذا التساؤل دون إجابة قاطعة. لكن، لا بد من الإشارة إلى العديد من الموضوعات المشتركة ما بين النمطين: العذري والظريف، وهناك أيضاً اتصالات قد غدت مكشوفةً، ما بين التروبادوريين الأوائل والعالم العربي وثمة أيضاً، أسباب أخرى ... وكل ذلك قد غداً مواتياً للرأي الذي يدعم سبب التأثير الأندلسي والمشرقي على ترقّي الشعر الأوكيستاني التروبادوري ...

وضعان غودجييان

ابن قزمان وغيوم التاسع

Ibn Quzmân et Guillaume IX

بوسيلة التواصلات، العنيفة تارةً، والمسالمة تارةً أخرى، قد ورد إلينا مثلان في الأدبين: الأوكيستاني في جنوب فرنسا القروسطية والأدب العربي في الأندلس.

إنَّ الوضع الأول يعني الشاعر العربي الأندلسي «ابن قزمان» (توفي عام 1160⁽¹⁾) الذي بلغنا منه ديوان شعر يبقى فهمه عسيراً. فهذا الشاعر يخلط ألفاظاً غير عربية (بل «رومانية» أي لغة عامة في جنوب فرنسا القروسطية *mots romans*) في قصائده التي كان ينشدتها باللغة العامية في قرطبة ذاك الزمان (حوالي عام 1100). وعلاوةً على ذلك، فهو يستخدم الأسلوب الزجلي (*zégélesque*). وتتصف سماته العميقية بوحى واقعاني (*réaliste*)⁽²⁾ يشبه وحى التروبادور «ماركامبرو» (*Marcabru*). وهذا المنشد الشهير يتولى أيضاً بصور تسم بالمثالية، رغم لجوئه إلى مفرداتٍ تنمّ عن الهزء، وأحياناً عن هشاشة الأخلاق (*scabreux*) ...

الوضع الثاني متعلق بحياة وقصائد التروبادور الشهير «غيوم التاسع» من مدينة «بواتييه» في جنوب فرنسا. وكان والده «غيوم الثامن» قد ساهم في غزوة صليبية على

(1) ابن قزمان: «شاعر أندلسي، رجُل، من أهل قرطبة، اشتهر بإمام الرجالين، له موسحان وديوان» (قاموس المنجد، قسم التاريخ، صفحة 12)

(2) واقعاني: أي ملتزم بالمنحي الواقعي الفني [المترجم]

عرب الأندلس. وقد سبق للشاعر أن اشتراك مرتين في الحرب الصليبية في سوريا وقهر فيما.

كان «الحب الظريف» طوال مكتوبه في إسبانيا موضوعاً أدبياً قد ذاع صيته شعرياً في الشعر الأندلسي.

عقب مكتوب هذا السيد الكبير في سوريا طوال العامين ثم عودته (1101 – 1102) طرق يتسلى منشداً لأصحابه أغانيات بذيئة عابثة (frivoles) وبأسلوب شرقي (كما يدعى الباحثون). وإضافة إلى ذلك، بقي لنا مقطع من شعره يتسم بدلالة بلغة المعنى ويرجع عهده إلى بقائه في سوريا (طوال عام 1101). وفي هذا المقطع تغدو السمة الشهوانية دون أي كابح ومصحوبة بذاءة فجة. ويرتدي شعره عقب بلوغه الشيخوخة، بجسم من التبل والطهارة. وبوسعنا أن نلاحظ في هذه الأغانيات (يا خلاص لا شك فيه) نموذج المقطع الشعري، في ذاك الزمان، وما كان مستخدماً إلا في إسبانيا العربية.

وإن أغنيته الخامسة تشتمل على نص عربي صحيح ويصفه هذه، قد قدمه وشرحه المستشرق الشهير «ليفي – بروفانصال» Lévi – Provençal في كتابه الإسلام والغرب «Islam et Occident». وقد أثبتت هذا المؤلف أن ذاك السيد العظيم من مدينة «بواتييه»، كان يتكلم أيضاً باللغة العربية.

فقد غدت المقارنة ممكنة ما بين الحب العذري العربي والحب الظريف الأوكسيتاني الفرنسي القروسطي ...

الشاعرة الفرنسية

الأولى تاريجياً

في القراءة

ماري دو فرنس

Marie de France

عاشت في النصف الثاني من القرن الثاني عشر في القصر المتألق للملك هنري الثاني في إنجلترا وفي «أليونور» الأكباتاني. وتميزت بثقافتها وألمت باللغة اللاتينية واللغة الإنجليزية، وبالأدب الفرنسي المعاصر لها. وقد ألفت مصنفاً من «القصص الإيزوبية» ويدعى المصنف بعنوان Ysopet⁽¹⁾؛ ولها بشكل خاص قصائد تُدعى LAiS أي قصائد وصفية أو غنائية قروسطية.

إن مفردة Lai التي تعني «أغنية» قد كانت، في البدء، يخصن عملاً موسيقياً لبئث الموسيقيون «البريتانيون»⁽²⁾ يوّقعونه بنغمات على موضوع من منبتِ أسطوري قديم في بلدهم. وقد قام عملها المبتكر على روایتها هذه الأساطير بذاتها في قصائد قصصية مقتضبة وهي بالنسبة إلى الروايات الظرفية الكبيرة (ما يماثل «الأقصاص» nouvelles بالنظر إلى الروايات الفرنسية المعاصرة) لهاتيك الأيام وقد بقي من هذه الأقصاص ما يقارب اثنين عشر عملاً على الإيقاع المقوى بثمان مقاطع octosyllabes. ويبلغ مجموعها ما يتراوح بين 100 و 1000 من الأبيات الشعرية.

أغانيات ماري دو فرنس

تسم هذه الأغانيات Lais بنمطين مسيطرَين وأولهما «العنصر السحري» [أو العجيب] le merveilleux وهو روائي وفاتن عجيب، والنوع الثاني «وصف الحب» ... la peinture de l'Amour

(1) إيزوبيت Ysopet مجموعة قصص شهيرة في العصور الوسطية الأولى [المترجم]

(2) من منطقة «برتانيا» الفرنسية Bretagne

1- الفاتن العجيب: إنما هو العنصر «البروتاني» breton⁽¹⁾ الذي سنجده مرة أخرى على مزيد من الإنسانية ومزيد من اللون «الأدبي»، في أسطورة «ترستان» Tristan الشهيرة، وفي الروايات ذات النمط «الأرتووري»⁽²⁾ arthurien. ما يهمنا في هذه القصائد هو بقاوتها على الكثير من التقارب إلى ما هو «فانتسيك» بدائي، وقد نجم عن النفس الحاملة للجماعات «السيلتية» celtes و«الغالية» أي الفرنسيّة القديمة gallois. وإن «ماري دو فرنس» تُقلّنا داخل عالم «يزخر بالأسرار» حيث يتحرك البشر كما تفعل الحيوانات وتتكلّم كلُّ الكائنات، وحيث تتمتع الأشياء بالحياة⁽³⁾، وتسود الجنّيات fées والسحرّة، وهنالك يُنجزُ الأبطال رواحُلَّ الأعمال الفوبشرية (التي تفوق قدرة الإنسان).

2- الوصف المتناغم للحب: هو في الحقيقة التميّز العظيم لهذه الأدبية الشاعرة. فهذا الحب لم يبلغ بعد رتبة ما هو (ظريف) courtois وقد صنّفه العُشاق المشغوفون بالشعر «البروفانصالي» provençal (من جنوب فرنسا)، كما لم يبلغ زيغان الفرسان الخاضعين لنزوات سيدة انسلخت عن المشاعر impassible، وكما يحدث هذا الوضع في رواية «كريتيان التروائي» Chrétien de Troyes⁽⁴⁾، بل ليس ذلك الشغف القاتل، والعنف المأسوي، كما في رواية «ترستان وإيزوت» Tristant et Yseut. إنما هو الوصف المتسم بجمّ من اللطف، وبغمّة من «الأنوثة» وبمشاعر حنان، وبحساسية متستّرة وعلى نعومة الحزن. ففي هذه القصائد تلبّث الأنثى مخلوقة مُحبة حقاً ومحلّة كل الإخلاص، ومتّهّلة للتضحية بذاتها بقصد الحفاظ على سعادة من تحبّها بكل مشاعرها. ويقوم «حلم» اليقظة بمثل هذا الحب باحتلاله المزيد من المكانة على ما هو في واقع الحياة.

إن «ماري دو فرنس» لا تنعم بتمام حرية من هو قاصٌ حقيقي، كما تنصّها النعومة السينكولوجية التي نجدها في القاص «توما» Thomas. فتكون قصصها نحيلة

(1) ومن هذه اللفظة الفرنسيّة نُسجت لفظة «بريتانيا» [المترجم]

(2) أرتووري: نسبة إلى آل «أرتوور» في أواخر القرن الثاني عشر في منطقة «بريتانيا» الفرنسيّة.

(3) وهذا ما يؤمّن به زنوج إفريقيا في أدغالهم وقد كرر ذلك الشعراء الزنجيّيون ولا سيما ليوبولد سيدار سنغور.

(4) شاعر فرنسي من القرن الثاني عشر.

في بعض الأحيان، متسمةً بدقةٍ قليلةٍ الحيوية وجافة. غير أن «التأليف» يلبت بشكل عام «واضحاً» وعلى أسلوب حسن فإن تعابيرها الساذجة تزدان دوماً بالأناقة .«grace»

قصيدة لاُووستيك

Le Lai du Laostic

ما بين القصائد الأشد إثارة للعواطف، قد كُتبَ بعضها «حولَ لا شيء»، بل خلال السعادة اللطيفة والسرعة الزوال وآلام نفسين قد شعرتا بأنهما على شراكة متوافقة. وخلال «الحزن» المضطرب «والتعاطف» المتستر لهذه القصة، وكذلك فن «إحياء المشاعر» الأوفر نعومة عن طريق الرموز والطبقات وشئي التناغمات. وإن هذه القصيدة تمثل روعة زهرة قد جفت وتنشقها بحزن ما بين صفحات أحد المصنفات: (راسر لكم مغامرة

جعل منها «البريتانيون» قصيدة
ولبّت عنوانها «لاُووستيك»
كما يتهيأ لي

وهكذا أطلقوا الاسم عليها
في رحاب بلادهم الجميلة
وفي اللغة الفرنسية القرقسنية
«لاُووستيك»، البلبل هي،
nihtegale و «نايهتيغيل»
باللغة الإنكليزية القديمة)



(كان هناك بارون فتى
كان تصرفه ظريف
بزوجة جارة مشغوف
لكنه يخشى السعي إليها

إذ أقيمت الحراسة الشديدة عليها
وعلى نافذتهما لبث العاشقان
في تأمل متبدل يتحددان
بيد أنهما قد احتفظا
بحرص شديد سرّ عشقهما.)

قصيدة «إيونيه»

Lai d'Yoné

(احتفظ زوج غيور بزوجته مغلقةً عليها في أحد الأبراج. أما هي فقد كانت تُرحب بسيّد فتّان المحاسن كان يتّخذ شكل طير الباز *autour* كي ينفذ إليها من نافذتها، بصفةٍ جناح واحدة. لكن الزوج الظلّان أمر بأن توضع على النافذة بعض أسياخ تخترق الطير هذا. فانهزم، واستطاعت السيدة بفضل منبت عرقها الوصول إلى قصر رائع حيث التقت بفارسها على قيد النزاع الأخير. فأعطهاها خاتماً سوف ينسى كل الأمور لزوجها، وأهدأها مهندّه لكي تهبه، يوماً ما، لابنها «إيونيه» Yoné. ومتى أصبح الابن رجلاً فتياً، ذهبَت به والدته إلى قبر والده وكشفت له سرّ ولادته منها، ووهبتَه السيف مهندّ الانتقام، وسقطت ميتةً، ثم قطع «إيونيه» عنق زوجها الغيور.)
وهذا هو موضوع القصة الشعبية: «الطير الأزرق» l'Oiseau Bleu.

قصيدة «بيسكلافاري»

Bisclavaret

كان ثمة فارس، صديق الملك، وتكنَّ له زوجته التقدير والحب الرقيق. وكان يغيب عنها ثلاثة أيام في كل أسبوع. واستطاعت أن تجعله يعترف بأنه طوال غيابه كان يغدو «بيسكلافاري» bisclavaret (يعني الذئب غارو)⁽¹⁾ وقد يُبقي على هذه الحالة إن لم يجد ثانية الشياب التي يسلخها عن ذاته حين يتحول كيانه. وإن السيدة،

(1) الذئب - غارو (loup-garou): غول ذئبي ساحر يجول ليلاً متكتراً بهيئة ذئب (معجم المنهل).

قد استحوذ عليها الذعر، فكلفت أحد أصدقائها باستملاك ثيابه، فبقي زوجها متحولاً إلى ذئب يهيم في الغابات. وبالتالي، تتزوج الأرملة بمن قد (أنقذها) من زوجها «الذئب».

ذات يوم للقنصل، أخذ الملك هذا الذئب الذي تملق له بالصدقة: وعقب أن غداً الأمير متقبلاً لهذا المديع، أخذ هذا الحيوان إلى قصره، وقد أصبح صديقاً له ومتشبهاً في إخلاصه مستمراً دون انقطاع على لطفه حيال كل إنسان. ولكن، في أحد الأيام، إذ شاهد الذئب ما بين المدعويين زوجته بصحبة المتآمر عليه، جرح الذئب هذا المتآمر واقتلع أنف السيدة. وراح الحضور يظنون بأن ثمة سرّاً؛ وإذا تم استجواب السيدة، اعترفت بما اقترفت من الخطأ فحجّزَ الذئب في غرفة وأعيدت له ثيابه، فلما شرّع الباب اكتشفوا على مضجع الفارس وهو على قيد «النوم» العميق وسرّ الأمير الذي وجد صديقه إنساناً من جديد. أما الزوجة الخبيثة فقد استحوذ عليها اليأس الشديد فطردت مصحوبةً بمن آزرها. ■

جـ. الـقـصـحـ

میخائیل بولفا کوف

نشيد الشيطان



ت. ظائر زين الدين - د. فريد الشحاف

زیغموند لینش

قصص ألمانية



نفي الشيطان

ميخائيل بولغاكوف

ت: ثائر زين الدين

و: د. فريد الشحاف

مقدمة

ولد ميخائيل أفالا سيفيتش بولغاكوف سنة 1891م، في مدينة كييف. كان أبوه الأستاذ المساعد في الأكاديمية الدينية في كييف، عالم دين ومؤرخاً لنظرية الأديان، وأمه – إينة أيلنمس (أول الكهنة) في الكاتدرائية – معلمة صف.

في الثامنة عشرة من عمره دخل ميخائيل بولغاكوف كلية الطب في جامعة كييف، وكان ذلك بعد وفاة والده بعامين، ليتخرج فيها بدرجة (امتياز).

سنة 1916م بدأ بولغاكوف العمل في المستشفيات العسكرية، على جبهة القتال في أوكرانيا ثم عمل طبيباً في أحد أقضية محافظة سмолنسك، حيث أدى واجبه المهني بأمانة وإخلاص في وسط غاية في البوس والسناجة والتخلف، وهو ما رصده الكاتب في عمله الجميل «المذكرات طبيب شاب»، الذي قمت بترجمته إلى العربية عام 1994م بالاشتراك مع الصديقين: د. أسامة أبو الحسن و د. نجاة عبد الصمد. وكذلك في روايته المبكرة «المورفين» التي لم تنقل إلى العربية -على حد علمي -

لا بد من الإشارة أن كاتبنا بدأ كاتباً مسرحياً، حتى قبل أن يكتب «المذكرات طبيب شاب» و«المغامرات العجيبة لدكتور»، فأنجح أعمالاً تركت أثراً طيباً في نفوس المشاهدين منها: «الأخوان توربين» سنة 1920م، وفي وقت لاحق « أيام آل توربين»، 1926م، التي حققت له شهرة واسعة يوم ذاك، وشاهدها ستالين على مسرح موسكو الفني، مرات عدّة، لكن معظم ما كتبه في المسرح فيما بعد، ولا سيما مسرحيته «الهروب» - التي حظر تقديمها حتى على ستانيسلافسكي نفسه - لاقى عداءً منقطع النظير من قبل النقاد السطحيين والمبتذلين من أعضاء الرابطة الروسية للكتاب البروليتاري، وهي إحدى أهم التكتلات الأدبية والفنية في أعوام العشرينيات.

انتقل بولغاكوف إلى موسكو عام 1921م، وتفرغ للعمل الأدبي تاركاً مهنته الطبية فكتب بين عامي 1922م- 1924م رواية «الحرس الأبيض»، وهي أول عمل روائي كبير له.

وأضحت موسكو المدينة الضخمة، المتعددة الوجوه، مصدر الكاتب الأهم، ينضح منه مغلياً إيداعاته ذات النفس الناقد الهجائي. وأخذت صحف العاصمة ودورياتها تنشر مقالاته وقصصه الحادة القارصة.

عام 1924م يكتب بولغاكوف روايته «بيوض القدر» أو «البيوض القاتلة» التي قمت بترجمتها إلى العربية، بالاشتراك مع د. فريد الشحاف عام 2007م وهي رواية ساخرية مرة، وهجاء مقدع لروح المغامرة غير المحسوبة التي كانت تقود بعض القادة السياسيين المتمحمسين في السلطة السوفيتية، والمندسين فيها، من سخروا العلم والثقافة والمعرفة لغايات غبية، وظنني أن كبار قادة المرحلة لو انتبهوا إلى ما ضمه العمل من بُعد نظر ورؤى مستقبلية لكل ما ستؤول إليه أوضاع البلاد، لجنّبوا أو طانهم وشعوبهم الكثير من المأساة والخيبات، التي تراكمت خلال سبعين سنة وأدت أخيراً إلى انهيار الاتحاد السوفيتي، وقد حظيت تلك الرواية بإعجاب وتشجيع مكسيم غوركي، لكنها جوبيت بنقدٍ حادٍ، وأنthem الكاتب «بسوء النية»، وباتباع «المزاج برجوازي جديد» وما إلى ذلك مما سبب له الكثير من الآلام والهموم، بالإضافة طبعاً للمحاربة، ومنع نشر بعض أعماله.

والرواية القصيرة التي نضعها اليوم بين يدي القارئ العربي، تحت عنوان «تشيد الشيطان»، لا تبتعد كثيراً عن «بيوض القدر»، من حيث نقدتها التهكمي للأوضاع التي آلت إليها روسيا.

كتبت الرواية عام 1924، ورسمت بعمق وألم حالة الفوضى التي أصابت البلاد وإحساس المواطن بالضياع والغربة، والخوف على المستقبل ووصوله مرحلة الانهيار، أمام عصبة من الأشخاص تعثّب بكل شيء، وتدمّر كل شيء لغاية لا يدركها إلا «الشيطان»! إن بطل العمل «كوروتوكوف» أمين السر في مستودع أعداد الثواب، الذي نزع من رأسه فكرة «تقليبات الدهر» وغرس عوضاً عنها ثقة بأنه سيستمر في عمله هذا، في المستودع حتى نهاية الحياة على سطح الكوكب، وجد نفسه يعيش محنّة قل أن تحدث إلا في الأنظمة الشمولية، أو في موسكو بداية العشرينيات زمن الانتقال من نظام إلى نظام.

في هذه المرحلة يجد كوروتوكوف نفسه مطروداً من عمله بحجّة خطأه في اسم مديره الجديد، ولأن عينه تورّمت وهو يختبر علب الكبriيـته التي استلمها عوضاً عن مرتبه الشهري، الشخصية التي تطرد - والتي سماها المؤلف ساخراً «كلسونير» شخصية غريبة جدّاً، فيها من البشر شيء ومن العفاريت أشياء، إنها تحتل المؤسسة وتبدأ العبث بها، ويموظفها، وحين يحاول كوروتوكوف أن يفهم ما الذي يجري، تبدأ متابعته من سرقة وثائقه الشخصية، إلى اكتشاف أن «كلسونير» وجماعته «الكلسونيريين» يديرون البلاد كلها. ثم كلسونير هنا ليس إنساناً مثلنا إنه قادر على التحول إلى كل ما لا يخطر على بال القارئ: ديك أبيض، ساعة جدار، تنين وقد يغوص في باطن الأرض تاركاً رائحة كبريت نفاذة، وهو قادر مع مجموعته على ملاحقة كوروتوكوف، ودفعه إلى الجنون.... لينتهي العمل بمحاصرة كوروتوكوف الرافض للانصياع على سطح أحد أعلى الأبنية في موسكو ليختار أن يلقي بنفسه إلى الهاوية وهو يردد «الموت لا العار»، لكنه حين يسلم جسده للهواء يشعر بأنه يطير إلى الأعلى نحو الشمس.. ويواصل طيرانه حتى يحس باصطدام تلك الكتلة النهبية المضيئة برأسه.. ويتوقف عن الإحساس بأي شيء.

إن «موضوعة الشيطان» إحدى الموضوعات المحببة إلى بولغاكوف، ولعل الوسط الديني الذي نشأ فيه، وقراءاته للعهدين القديم والجديد وغيرهما، أشياء زودته بذخيرة كبيرة في هذا المجال. ومن يقرأ «المعلم ومرغريتا»، التي أدى فيها «فولنـد» - الشيطان، أحد أهم الأدوار يدرك عظمة موهبة بولغاكوف، الذي وظف هذه الشخصية الخيالية بصورة واقعية، للكشف عن تناقضات الواقع الحي، عن طريق الفانتازيا الساخرة. وظنني أنه استخدم ما يشبه الواقعية السحرية في «نشيد الشيطان» و «المعلم ومرغريتا» وحتى في «بيوض القرد»، ربما قبل أن يبدأ أدباء أمريكا اللاتينية بفعل ذلك بحوالي خمسين سنة. وسيلاحظ قارئ «نشيد الشيطان»، أن قوة الشيطان المتمثلة بكلسونير والعجوز الغريب والمرأة المجنة،

وغيرهم، هي قوة شريرة تماماً لم تؤدي إلا إلى الأذى، والفوضى والخراب، في حين أن «فولندا» في «المعلم ومرغريتا» يؤدي دوراً مختلفاً تماماً، دوراً تلخصه العبارة التي استهل بها المؤلف الجزء الأول من روايته والمأخوذة من «فاوست» غوته:

... ومن تكون إذا؟

- أنا من تلك القوة التي تريد دائماً الشر. فلا تفعل إلا الخير.

ولعل هنا أمرٌ طبيعي، وإنما لكان بولغاكوف يكرر نفسه، في عمله الذي ختم به حياته، وهو عمل بدأه عام 1928. وتوفي عام 1940 جراء تصلب الكليتين وهو ما يزال يعمل به، لقد أعاد كتابة «المعلم ومرغريتا» ثمانية مرات، بل إنه وفي ظروف خاصة أحرق العمل كاملاً عام 1930، وعاد إليه بين 1932 - و1933 يحاول تذكره، بمساعدة زوجته يلينا سرغيفنا وقد ولدت عبارة فولندا: «المخطوطات لا تتحرق»، جراء ذلك وأدت غاية مهمة في الرواية، التي لم تنشر إلا بين عامي 1966، 1967 في المجلة الأدبية «موسكفا» على فصول.

ما أردت أن أطيل التقديم، لكنني أحببت قبل أن أفسح في المجال للقارئ كي يدخل فضاء هذا العمل «الشيطاني» - الذي جهلنا أنا وصديقي د. فريد الشحاف في ترجمته بدقة وأمانة - أن أضع بين يديه بعض المفاتيح.

قصة تروي: كيف أهلك توأم رئيس الديوان !

- ١ -

حادثة العشرين من الشهر

في ذلك الوقت عندما كان الناس ينتقلون من وظيفة إلى أخرى، كان الرفيق كوروتوكوف يعمل أمين سر المستودع المركزي لمواد أعود الثواب، وقد زاول الرجل منصبه هنا أحد عشر شهراً، كاملةً.

نزع كوروتوكوف - الأشرف، الرقيق والهادئ - في غمرة انشغاله بعمله، من رأسه فكرة وجود ما يسمى «تقلبات الدهر» على وجه الأرض، وغرس عوضاً عنها الثقة بأنه سيستمر في عمله هذا، في المستودع حتى نهاية الحياة على الكره الأرضية، ولكن ما حصل - مع الأسف - كان مغايراً تماماً..

في اليوم الموافق 20 أيلول 1921 م غطى محاسب مستودع في قاعدة أعود الثواب المركزي رأسه بقبعةٍ مزريّة ذات أذنين، ووضع في حقيبته شيئاً نقدياً مخططاً، وخرج، كان ذلك تمام الحادية عشرة ليلاً.

في الرابعة والنصف من ظهر اليوم التالي دخل مكان عمله مبللاً بالماء، بعد أن نفخَّ بقعته جيداً من الماء ووضعها على الطاولة، وفوقها وضع حقيبته قال:

- لا تلحوأ أيها السادة.

ثم فتش عن شيء ما دخل درج الطاولة، وخرج من الغرفة، ليعود بعد ربع ساعة، حاملاً دجاجة كبيرة ميتة، برقبة طويلة ملوية. وضع الدجاجة على الحقيبة، وثبت يده اليمنى عليها ثم قال:

- لا توجد نقود !

- غداً؟ - صاحت جوقة النساء بصوت واحد.

هزَّ المحاسب رأسه قائلاً:

- لا غداً ولا بعد غد. لا تتدافعوا أيها الرفاق كدتم تقلبون الطاولة علي.

صاح الجميع ومن بينهم كوروتوكوف الساذج:

- كيف؟!

قال المحاسب بصوتٍ باهٍ، رافعاً مرفقه ليحمي نفسه من كوروتকوف:
- أيها المواطنون إنني أرجوكم.

- كيف ترجمونا - صرخ الجميع به، وكان صوت الماجن كوروتکوف هو الأعلى.

أضاف أمين الصندوق مبجحاً، وهو يخرجُ الشيك من حقيبته ويعرضه على كوروتکوف:

- أرجوكم اهدأوا.

فوق البقعة التي وضع المحاسب إظفره الوسخ عليها كتب بالقلم الأحمر وبخط مائل:

«يُصرَف. عن الرفيق سوبُوتنيكوف - سينات»

وكتب أسفل العبارة السابقة باللون الليلي:

«لا توجد نقود. عن الرفيق إيفانوف - سميرنوف».

- كيف ذلك! - صرخ كوروتکوف بمفردته، بينما اندفع الآخرون وانحنوا فوق المحاسب حابسين أنفاسهم.

أجاب المحاسب متأنماً:

- آه.. يا إلهي، ما ذنبي أنا في كل هذا؟ أيها الرب..!

وضع الشيك في حقيبته بسرعة: وأدخل رأسه في قبعته الرطبة، بينما تأبط الحقيقة وهو يرفع الدجاجة بيده الأخرى ويلوح بها فوق رؤوس الجمهور، صائحاً بهم:

- افتحوا لي الطريق.. أفسحوا لي من فضلكم.

بصعوبة شق دربه بين الناس، واختفى وراء الأبواب. ركضت خلفه موظفة الديوان ذات الوجه الشاحب، والكعبين العالدين الحادين، فسمع انكسار الأيسر منها وسقط عند الباب، مما جعلها تترنح، ثم ترفع رجلها اليسرى فتنزع فردة الحذاء وتوقف على هيئتها تلك وأمامها في الغرفة ذاتها وقف الجميع حائرين ومن بينهم كوروتکوف.

- 2 -

مواد الإنتاج

بعد ثلاثة أيام من الحادثة السابقة، فتح باب الغرفة المستقلة نسبياً، التي يعمل فيها كوروتكوف، ودخلت امرأة مبتلة العينين بالدموع، ثم قالت بغضب:

ـ رفيق كوروتكوف، اذهب واستلم مرتبك.

ـ معقول؟! ـ قال كوروتكوف بسرور، وأخذ يُصفر مقطعاً من مقدمة أوبرا «كارمن»، ثم هرع إلى الغرفة، التي زين بابها بكلمة «الصندوق»، ارتخى فكه الأسفل وانفتح فمه واسعاً، حين شاهد قرب الطاولة عامودين ضخميين من العلب الصفراء، يلامسان سقف الغرفة.

المحاسب المتواتر المتعرق، الذي أتعبه شرح الموقف للموظفين، علق الشيك بمسمار صغير على الحائط، لقد أضيف للعبارتين المكتوبتين بالأحمر والليلكي عبارة جديدة بالحبر الأخضر هذه المرة:

ـ يصرف من مواد الإنتاج.

عن الرفيق بوغويافلينسكي ـ بريوبراجينسكي.
وأنا أرى ذلك ـ كشيسنستكي».

خرج كوروتكوف من غرفة المحاسب مبتسمًا بتسامة عريضة بلهاه. كان يحمل في يديه أربع علب صفراء كبيرة، وخمساً خضراء اللون أصغر من سابقاتها، أما في جيوبه فقد دسَّ ثلاثين علبة صغيرة زرقاء اللون عامرة بأعواد الثقب. في مكتبه غلف العلب كلها بصفحتين كبيرتين من صفحات إحدى جرائد اليوم، وكان ضجيج الأصوات الدهشة القادمة من الديوان يملأ أذنيه. خرج من العمل ساهماً دون أن ينبس بنت شفة، أو يكلم أحداً. عند المدخل كادت سيارة ما أن تصدمه، لم يلتفت إليها، ولم يميز من كان في داخلها.

في البيت وضع العلب على الطاولة، وابتعد عنها ليتمكن النظر إليها، بينما كانت تلك الابتسامة البلهاء لا تفارق شفتيه، عبث قليلاً بشعره الأشقر، ثم قال لنفسه:

ـ الانتظار والاكتئاب طويلاً في هذا البيت لا ينفع، عليَّ يعها.

قرع باب جارته الكساندرا فيدوروفنا، التي تعمل في مستودع المنطقة للمشروبات الكحولية.

- ادخل. أجابته بصوت بدا بعيداً.

دخل كوروتكوف، فأصابته الدهشة، كانت ألكساندرا فيودورو فنا، التي عادت من العمل مبكر اليوم، تجلس على مخدّة وضعتها على أرض الغرفة، دون أن تنزع عنها معطفها أو قبعتها، وأمامها ينتصب صفٌ من الزجاجات الملفوفة بسدادات من ورق الجرائد مملوءة سائلاً أحمر كثيفاً.

التفت المرأة نحو كوروتكوف وعلى وجهها آثار البكاء قائلة:

- ستُ وأربعون.

قال كوروتكوف مُجفلاً:

- مرحباً ألكساندرا فيودورو فنا. هل هذا حبر؟!

أجبت الجارة متنهدة:

- بل نبيذ كنائسي !

تأوه كوروتكوف قائلاً:

- كيف؟ وأنتم أيضاً؟

قالت ألكساندرا فيودورو فنا وقد صعقتها الدهشة:

- هل استلمتم أنتم أيضاً نبيذاً كنائسيًّا بدلاً من المرتبات!

أجابها كوروتكوف بصوتٍ خافت وهو يعقد زر سترته:

- لا. أعطونا أعود ثقاب.

صرخت ألكساندرا فيودورو فنا وهي تقف وتنفس تنورتها:

- إنها لا تشتعل!

- ماذا تقولين؟، كيف لا تشتعل!

فرز كوروتكوف، وهرع إلى غرفته، لم يضيع ثانية واحدة، أمسك إحدى علب الثقاب، أخرج عوداً وأشعله، انبعث صوت اشتعمال مصحوب بفحيج، التهبت على إثره شعلة خضراء في رأس العود، ما لبثت أن انطفأت، كاد كوروتكوف يختنق جراء رائحة الكبريت اللاذعة، فبدأ يسعُل. أخرج عوداً آخر، وأشعله، طارت منه كتلتان ناريتان، أصابت الأولى زجاج النافذة، أما الثانية فقد كوت عينه اليسرى. رمى كوروتكوف العلبة جانباً وراح يتالم بصوتٍ عال رافساً برجليه الأرض كحصان لحظة توتر. ضغط بيده على عينه، ونظر بفزع في مرآة آلة الحلاقة، لقد ظن أن الشعلة أطفأت عينه تماماً، لكن العين كانت في مكانها، إنما شديدة الحمرة وتسيل دمعاً.

- آه.. يا إلهي - زمجر كوروتکوف حانقاً، وهو يُخرج من أحد دراج الثياب
كيساً أمريكياً فردياً من الشاش الطبي، فتحه، ولفَّ الجزء الأيسر من رأسه، فبدأ
جريح في إحدى المعارك.

لم تنطفئ النار في شقة كوروتکوف طوال الليل، فقد تمدد وراح يُشعّل أعماد
الثياب، استهلك خلال ذلك ثلات علب كبيرة كاملة، وتمكن من إشعال ثلاثة وستين
عواداً.

قال كوروتکوف مخاطباً نفسه:

- تكذب.. تلك البلياء. الأعواد ممتازة!

قبيل الصباح كانت الغرفة قد امتلأت برائحة كبريت خانقة، ومع خيوط الفجر
الأول غفا كوروتکوف، فشاهد أحلاماً جنونية، مخيفة، فيها أنه كان يقف في مرجٍ
أخضر فسقطت أمامه كرة بلياردو ضخمة حية، انتصبت على رجلها واقفةً.

كان حلماً مزعجاً ومقرضاً، جعل الرجل يصرخ، ويستيقظ من نومه، ليرى تلك
الكرة تقف لثوان عديدة بجوار سريره في الظلام، مصدرة رائحة كبريت نفاذة.
ولكن بعد ذلك اختفى كل هذا، واستدار كوروتکوف إلى الجانب الآخر وعاد إلى
النوم العميق!

- 3-

ظهور الرجل الأصلع

في الصباح أزاح كوروتکوف لفافة الشاش الطبي عن عينيه المصابة، وتأكد أنها
شفيت إلى حد بعيد، لكنه وزيادة في الحيطة أعاد اللفافة إلى موضعها من جديد.
وصل إلى مكان عمله متأخراً كثيراً، لكن كوروتکوف المخادع، وكيف لا يشير
إلشاعات المغرضة بين مرؤوسيه، سارع في الدخول إلى مكتبه مباشرةً، على طاولته
وجد ورقة يسأل فيها مدير شعبة الإمداد رئيس القاعدة:

هل سيتم تقديم الثياب للضاربات على الآلات الكاتبة. حمل كوروتکوف الورقة
وانطلق بها سريعاً عابراً الممر نحو مكتب الرفيق تيكوشين رئيس المستودع.
عند باب الرئيس واجه كوروتکوف شخصاً غريباً أذهله شكله، كان قصيراً إلى
درجة أن طوله لا يتجاوز خصر كوروتکوف الرجل الطويل، لكن ذلك القصد ترافق

مع كتفين عريضين بصورة نادرة، أما خصره المربع فقد استقر على ساقين متقوستين، اليسرى منها عرجاء، لكن بالرغم من ذلك فقد كان العضو الأكثر غرابة في بنيته تلك هو الرأس، بدا وكأنه صورة مضخمة جداً عن البيضة، بيضة تتوضع أفقياً رأسها الحاد إلى الأمام، وكان أصلعاً تماماً، كالبيضة أيضاً، وياقوته برّاقة بحيث تعكس أضواء المصايبع عليه باستمرار، وجه هذا الرجل الصغير الغريب محلوق ربما لأكثر من مرة، بحيث اصطبغ بالزرقة، وعيناه الخضراءان الصغيرتان كرأسي دبوس، توضعتا عميقاً في محجريهما. وقد لفت جسمه بزة عسكرية مفتوحة الأزرار محوكة من قماش بطانية رمادية اللون، يظهر من تحت معطفها قميص أوكراني مطرّز، ورجلاه في بنطال من القماش نفسه، بينما جزmetه قصيرة بفتحتين جانبيتين، يعود طرازه إلى ما كان يتعلّه الخيالة زمن القيصر ألكسندر الأول.

فكرة كوروتوكوف: «يا لهذا الشكل !!!»، وحاول المرور إلى باب مكتب تشيكوشين متتجاوزاً الرجل الأصلع، لكن هذا منعه بصورة غير متوقعة.

- ماذا تحتاج؟ - سأ الأصلع كوروتوكوف بصوتٍ جعل أمين السر المتواتر أصلاً يرتجف. كان صوتاً يشبه تماماً ضربةً على قدر من النحاس، ويتميز ببروز يجعل كل من يسمعه يشعر كما لو أنَّ سلكاً خشنَا يمرُّ على طول عموده الفقري، فقرة فقرة عند النطق بكل كلمة. وزد على ذلك أن كوروتوكوف شمَّ رائحة أعاد الثواب في كل كلمة تخرج من فم هذا الكائن؛ وبغض النظر عن كل ذلك فقد ارتكب كوروتوكوف - لقصر نظره - ما توجب ألا يرتكبه، لقد غضب وقال:

- أوف.. غريب جداً إنني أدخل بعملٍ خاص، هل تسمح لي أن أعرف من تكون أنت لكي ...

- هل تشاهد ما هو مكتوب على الباب؟

نظر كوروتوكوف إلى اللوحة، وقرأ عبارة قديمة معروفة تقول: «يمنع دخول من ليس لديه موضوع يطرحه».

وقال كوروتوكوف بغياء وهو يشير إلى الورقة التي يحملها:

- لدى موضوع أطرحه!

انزعج الأصلع المربع فجأة، وانبعثت من عينيه شرارات صفراء، ثم قال بصوتٍ يشبه قرع الطناجر النحاسية، صمَّ أذني كوروتوكوف:

- أنت أيها الرفيق متخلّف، بحيث لا تعرف معنى أبسط اللوائح الوظيفية.
أستغرب جداً كيف أنك مازلت على رأس عملك حتى الآن، وعلى كل حال لديك
الكثير مما يشير الاهتمام، عيناك المضروبة دائماً. لا بأس سنبعد الأمور إلى نصابها
(تنهد كوروتوكوف) أعطني الورقة التي في يدك، وخطف الورقة من يد كوروتوكوف
وهو ينطق الكلمة الأخيرة، قرأها بسرعة، وأخرج من جيده قلم رصاصٍ كيميائي
متآكل، وضع الورقة على الجدار، وكتب عليها بخطٍ مائل بعض كلمات.

- اذهب إلى شأنك! - قال عبارته ودفع الورقة إلى كوروتوكوف، بصورة كادت
تصيب عينه السليمة. صرَّ باب مكتب الرئيس وابتلع الغريب، بينما بقي كوروتوكوف
كالمخبول، دون أن يستطيع دخول مكتب تشيكوشين. خلال نصف دقيقة هدا
كوروتوكوف المرتبك من روعه، ومضى مسرعاً إلى ليدو تشکادي روني السكرتيرة
الخاصة للرفيق تشيكوشين.

- آه آه.. - تأوه كوروتوكوف. كانت عين ليدوتشكا معصوبة، بتلك الطريقة نفسها،
التي عصبت بها عينه هو، مع فارق بسيط، أن نهاية قطعة الشاش عندها كانت تتذلّى
منها عقدة للزينة. سأله:
- ما الذي أصابك؟

أجبت ليدو تشکا بازدحام:

- إنها أعواد الثقب اللعنة!

سألها كوروتوكوف وهو يتھالك على الكرسي بصوت منخفض:

- من يكون ذلك الشخص هناك؟

همست ليدو تشکا قائلة:

- لا تعرف حقاً من هو؟ إنه الجديد.

- كيف؟ وماذا عن تشيكوشين؟

- طردوه يوم أمس - قالت ليدو تشکا بحقد، وأضافت وهي تصوب أصبعها نحو
المكتب - يا له من ذكر أوز، إنه مصيبة بذاتها، مثله لم أرَ في حياتي، يصرخ! يطرد
من العمل، هذا الأصلع الرخيص!

عباراتها الأخيرة جعلت كوروتوكوف يسمّر عينيه عليها.. ويسأل:

- كيف..

لكنه لم يستطع أن يتم سؤاله، فقد زعم المعنى بالحديث بصوتٍ مخيف:

- المراسيل إلى هنا فوراً...

وخلال ثانية اندفع كل من كوروتكوف والسكرتيرة في اتجاهين مختلفين، حين وصل إلى مكتبه جلس خلف الطاولة يحدث نفسه:

- آي.. ياي.. ياي.. تورطت يا كوروتكوف، يجب تسوية الأمر.. «متخلف!».. آآ آ السافل، لا بأس! سترى كيف يكون كوروتكوف متخلفاً.

ثم أنزل بصره إلى الورقة، وحدق في العبارة التي كتبها الأصلع. بسرعة. كان الخط رديناً ومائلاً:

«سيعطي للضاربات على الآلات الكاتبة، وللنساء عموماً في الوقت المحدد سراويل عسكرية طويلة».

- يا سلام!! - تتم كوروتكوف دهشاً، وهو يرتجف من الشهوة، متصوراً ليدو تشكا وهي تلبس سروالاً داخلياً عسكرياً آخرج على وجه السرعة ورقة بيضاء، وخلال ثلات دقائق كان قد خط البرقية التالية:

«برقية هاتفية

مدير قسم التغليف نقطة إجابة على رسالتكم رقم 15015 (ب) تاريخ 19 الشهر الجاري فاصلة يعلمكم مستودع أعود الثواب فاصلة بأنه سيعطي للضاربات على الآلات الكاتبة والنساء عموماً في الوقت المحدد سراويل عسكرية طويلة نقطة الرئيس شخطة توقيع أمين السر شخطة فارفولومي كوروتكوف نقطة».

اتصل بالمراسل باتيليمون. وعندما حضر قال له:

- خذها للرئيس كي يوقعها.

غضّ باتيليمون على شفتيه وأخذ الورقة ومضى.

مضت أربع ساعات وكوروتكوف في مكتبه يستمع إلى ما يجري خارجه دون أن يغادر، مقدراً أنه في حال قرار الرئيس الجديد إجراء جولة تفقدية على الموظفين فسيراه غارقاً في العمل. لكن صوتاً ما لم يصدر من المكتب المخيف.

وفجأة تعالى صوت حديدي مبهم، يهدد بطرد أحد ما من العمل، لكن كوروتكوف لم يسمع من المعنى بالطرد بالرغم من أنه وضع أذنيه على ثقب الباب تماماً. في الساعة الثالثة والنصف سمع صوت باتيليمون من خلف جدار الديوان يقول:

- ذهبوا بالسيارة.

تعالى على الفور ضجيج في الديوان، ثم ذهب كلُّ في طريقه إلى البيت.
كان الرفيق كوروتوكوف آخر من خرج، مضى وحيداً باتجاه منزله.

- 4 -

كوروتوكوف يطير

في صباح اليوم التالي اقتبعت كوروتوكوف سرور أن عينه لم تعد بحاجة إلى ضمادة علاجية، لذلك نزع عنها قطعة الشاش بارتياح تام، فتحسّن مظهره، وتبدل. شرب الشاي بسرعة وأطفق «بابو» الكبير وسين، ثم خرج سريعاً إلى العمل، حاول ما استطاع آلا يتأخّر لكنه تأخر خمسين دقيقة، بسبب مسيرة ترامواي الخط السادس بشكل دائري، على خط الترامواي رقم سبعة، ودخوله شارعاً بعيداً تحيط به البيوت الصغيرة ثم تعطل هناك. اضطر كوروتوكوف لقطع ثلاثة فراسخ مشياً على الأقدام، فدخل إلى الديوان لاهثاً، في تلك اللحظة التي كانت فيها ساعة المطبخ «الوردة الألبيّة» تدق تمام الحادية عشرة.

انتظره في الديوان مشهد غير عادي لمثل هذا الوقت من الصباح! لم يكن موظفو الديوان جالسين إلى طاولات مطعم «الوردة الألبيّة» السابق، بل كانوا متجمعين كتلة واحدة: ليدوتشكا دي روني، وميلوتشكا وليتوتسينا، وأنا يفنتافونا، والمحاسب الأول دروزد، والمدرب غيتيس، ونوميراتسكي، وإيفانوف، وموشكا، ومدونة الصادر والوارد، وأمين الصندوق، كل هؤلاء تجمعوا كتلة واحدة أمام الجدار، الذي علق عليه بمسمار ربع ورقة عادية. عندما أصبح كوروتوكوف قريباً من الجمع، خيم عليهم الصمت فجأة، وأخلوا مكانهم عند الجدار. تفرقوا بصمت، فتقدم كوروتوكوف من ربع الورقة المعلقة. كانت السطور الأولى تنظر إليه بوضوح وثقة أما السطور الأخيرة فأطلت عليه من خلال ضباب دامع وفاجع:

قرار رقم / 1

1- بسبب إهماله لواجباته الوظيفية، ما أدى إلى خلط صارخ في وثائق رسمية هامة. وبسبب حضوره إلى العمل بمظهر غير لائق، ووجه مهشم جراء اشتراكه في شجار على ما يبدو: يسرّح الرفيق كوروتوكوف من وظيفته اعتباراً من السادس

والعشرين من هذا الشهر، ويسّلم أجراً الانتقال بالترامواي حتى الخامس والعشرين من الشهر نفسه ضمناً.

مع أن الفقرة السابقة من القرار حملت رقم 1 إلا أنها كانت الأخيرة أيضاً، وتحتها وب PROF كبيرة جاء توقيع الرئيس:

الرئيس كلسونير

خلال عشرين ثانية خيم في قاعة الكريستال المغبرة لمطعم «الوردة الألبيّة» صمت لا مثيل له، وكان كوروتكوف المحضر هو الأكثر صمتاً، بل موتاً. في الثانية العاشرة والعشرين انفجر الصمت عن كلمة واحدة:

- كيف؟ كيف؟ - ردّها كوروتكوف مرتين، وجاءت كصوت انكسار الكأس الأولمي جراء رفسة بالنعال ثم تابع: - اسم عائلته كلسونير؟؟ وعندما لفظ هذه الكلمة المخيفة قفز موظفو الديوان في اتجاهات مختلفة: وخلال لحظة واحدة كانوا قد جلسوا إلى طاولاتهم، تماماً مثل غربان على أسلاك كهرباء الشوارع.

وتحول من لون العفن الأخضر المتفيج إلى لون الأرجوان المرقط.

قال سكفورتيس من بعيد وهو ينظر من خلال دفتر الأستاذ:

- أوي. أوي. كيف فعلت ذلك يا عم؟ كيف؟

أجابه كوروتكوف بصوت متكسر:

- أنا فكرت، فكرت.. قرأت «كلسونات» بدل «كلسونير» إنه يكتب كنيته بأحرف

صغريرة!⁽¹⁾

قالت ليدوتشكا بصوت رنان:

فليطمئن، إنني لن ألبس شيئاً تحت بنطالي!

قال سكفورتيس بصوت يشبه فحيع الأفعى:

- هس! ماذا تقولون؟ - ثم أخفض رأسه، وخباء خلف ورقة من دفتر الأستاذ.

قال كوروتكوف صائحاً بصوت منخفض بعد أن تحول لون وجهه إلى الأبيض

وجه القاوم⁽²⁾.

(1) يفترض أن يكتب الحرف الأول من اسم العلم باسم عائلته بشكل كبير، مثل كل اللغات الأوروبية لكن الشخص الذي يدور الحديث عنه يكتب الحرف الأول بأحرف صغيرة! /المترجمان/

(2) حيوان من فصيلة السموريات على شكل ابن عرس يصبح وجهه في الشتاء شديد البياض.

- إنه ليس محقاً فيما يخص وجهي، لقد حرق عيناي بأعواد ثقابنا، تماماً مثلما حصل مع الرفيقة ليدوتشكا.
- قال غيس و قد اصفر وجهه:
- خفضوا أصواتكم! لقد جرب يوم أمس بنفسه أعواد الثواب و وجدها رائعة! وفجأة رن الجرس الكهربائي فوق الباب.
- رن.. رن.. رن.. وفي الحال سقط جسم بانتيليمون الثقيل عن كرسيه و تدرج في الممر.
- لا! سأوضح الأمر، سأوضح الأمر! _ قال كوروتوكوف بصوت عال و رقيق ثم مشى إلى اليسار، ثم إلى اليمين و راوح قليلاً في مكانه بينما كانت صورته تتعكس بشكل مشوه على المرآيا الألبية، ثم خرج إلى الممر، وتوجه إلى اللمة الباهتة المعلقة فوق لوحة «المكاتب المنفصلة» مندفعاً بسرعة، حتى إذا بلغ المكتب المخيف وهو يلهث وجد نفسه في أحضان بانتيليمون.
- قال كوروتوكوف بتوتر:
- اسمح لي أيها الرفيق بانتيليمون بالدخول، أريد أن أتحدث إلى الرئيس هذه اللحظة.
- ممنوع، ممنوع، لدى تعليمات بأن لا أسمح لأحد أن يدخل، ممنوع، اذهب من هنا-اذهب. ستحصل لي مصيبة يا سيد كوروتوكوف بسببك فيما لو تركتك تدخل.
- قال كلامه هذا بصوتٍ خشن، بينما كانت تفوح من فمه رائحة بصل قاتلة، خفت من اصرار كوروتوكوف، الذي تابع كلامه بصوت أقل حدة:
- يا بانتيليمون، أحتاج للدخول، إنك تعلم يا عزيزي أنه صدر قرار بحقي..
- امسح لي بالدخول من فضلك.
- ويُفزع شديد سد بانتيليمون الباب بجسمه الضخم قائلاً:
- آه يا إلهي! أقول لك ممنوع، ممنوع، أيها الرفيق !
- في اللحظة نفسها سمع خلف الباب رنين جرس الهاتف، ثم صوت غليظ يرد أقرب إلى القرع على طبلٍ نحاسي:
- سأحضر حالاً!

ابتعد كوروتوكوف وبانتيليمون عن الباب، الذي افتح عن كلسوينير وهو يهرع عادياً في الممر، معتمراً قبعة عسكرية، ومتأططاً حقيقة جلدية. خلفه اندفع بانتيليمون

بإصرار، ووراءهما بتردد انطلق كوروتكوف، عند منعطف الممر قفز كوروتكوف متتجاوزاً بانتيليمون ولاحقاً بكسونير قائلاً بصوتٍ متقطع:

- أيها الرفيق كلسونير، اسمح لي دقيقة واحدة من وقتك، للتحدث إليك في موضوع القرار.

أجابه كلسونير بشراسة، وتفكيره مشغول تماماً بأمر ما

- أيها الرفيق، ألا ترى، أنتي مشغول؟! مسافر! مسافر. ودفعه جانباً.

- إنني فيما يخص القرار...

- هل يعقل أنك لا ترى مدى انشغالِي؟ راجع أيها الرفيق رئيس الديوان! كان كلسونير قد أصبح في البهو، حيث رمي جانباً أرغن "الوردة الألبية" الضخم المهمل.

صاحب كوروتكوف وهو غارق في عرقه:

- إنني أنا أمين السر! اسمعني أيها الرفيق كلسونير!

زار كلسونير مثل جنية بحر. دون أن يسمع ما يقوله كوروتكوف وقد التفت إلى بانتيليمون:

- أيها الرفيق اتخذ كل الإجراءات الالزمة لمنعه من إعاقة!

صاحب بانتيليمون خائفاً:

- أيها الرفيق، لماذا تحاول إعاقةه وتأخيره؟!

ودون أن يدرك عن أية إجراءات يتحذث رئيسه، أحاط بكلتا يديه خضر كوروتكوف، وضمه إليه تماماً مثلما يضم امرأة يحبها! وقد كان هذا الإجراء فعالاً تماماً، إذ أنه مكن كلسونير من الانعتاق والسير كأنما على دواليب صغيرة، ثم القفز خارج المدخل الرئيسي للبناء.

- ورّ! ورّ! - هدرت الدراجة النارية خمس مرات متتالية خلف زجاج المدخل، ثم غطى دخانها التوافد واختفت. حينها فقط أطلق بانتيليمون كوروتكوف من إساره ومسح العرق المتصبب من جبينه قائلاً:

- مصيبة!!

سأله كوروتكوف بصوتٍ مهتزٌ:

- بانتيليمون.. إلى أين ذهب؟ قل لي بسرعة، لقد ظنْتني شخص آخر! هل تفهموني؟

- أتصور أنه ذهب إلى قاعدة التموين المركزية.

هبط كوروتکوف الدرج بسرعة البرق واندفع نحو الداخل، إلى مكان تعلق
المعاطف، خطف معطفه وقبعته، وانطلق خارجاً.

-5-

خدعة شيطانية

half الحظ كوروتکوف، فقد حاذى الترامواي مبني «الوردة الألبية» لحظة
خروجها منه، قفز بنجاح إلى الداخل، وأسرع إلى الأمام، يصطدم بما حوله جراء
فرملة عجلات الترامواي، كان الأمل يلهب قلبه. الدراجة النارية تأخرت عن الترامواي
بسبب ما، ثم ها هي ذي فجأة تسير أمام الترامواي، كان ظهر الرئيس المربع يغيب
عن عيني كوروتکوف، ثم يظهر من جديد من خلال غيمة من الدخان الأزرق. خلال
خمس دقائق كانت أعمق كوروتکوف تغلي وتفور، وقلبه يخفق وينقبض وهو
واقف عند باب الترامواي، وأخيراً وقفت الدراجة أمام البداية الرمادية لمركز التموين
الالمركيزية. لاذ الجسد المربع خلف المارة واحتفى. قفز كوروتکوف من الترامواي
وهو يسير، فسقط وجراح ركبته، لكنه رفع قبعته عن الأرض وانطلق باتجاه المبني
غير عابئ بسيارة كادت تصدمه.

عشرات الأشخاص ساروا في ملقاء كوروتکوف، أو سبقوه وهم يغطون الأرض
بيقع رطبة. لمح بينهم على المسار الثاني للدرج الظهر المربع، أسرع خلفه لاهثاً،
كان كلسوينير يصعد بسرعة عجيبة، غير طبيعية، انقبض قلب كوروتکوف عندما
راودته فكرة: أنه سيفقد، وهذا ما حدث فعلاً، فعند الردهة الخامسة للدرج، وعندما
خارت قوى أمين السر تماماً، ذاب الظهر المربع وسط الوجوه والقبعات والحقائب،
وكالبرق قفز كوروتکوف إلى الردهة، ووقف للحظة حائراً أمام بابٍ علقت عليه
لوحتان إحداهما خضراء كتب عليها بالخط الذهبي «مهجع...»، والأخرى بيضاء كتب
عليها بالأسود «رئيس ديوان الإدارة التموينية»، اندفع كوروتکوف اعتباطياً عبر هذه
الباب، فشاهد أقفالاً زجاجية ضخمة، وكثير من النساء الشقراء يركضن بينها.
فتح كوروتکوف أول حاجز، فشاهد خلفه إنساناً في بدلة زرقاء، كان منبطحاً تقريباً
على الطاولة، ويضحك بسرور عارم وهو يتكلم عبر سماعة الهاتف، في القسم الثاني
وعلى طاولة كبيرة توضع كتب كثيرة، بينها الأعمال الكاملة لشيلر - ميخائيلوف،

وإلى جوار الكتب وقفت سيدة متقدمة في السن تضع على رأسها منديلاً، وتضع على الميزان سمكاً مجففاً ملأه رائحته الكريهة في المكان. في الحاجز الثالث تعالت طرقات سريعة تتخللها أجراس متقطعة منبعثة من ست آلات كاتبة تجلس خلفهن ست نساء شقراوات يضحكن فتلتمع أسنانهن البيضاء الصغيرة، خلف الحاجز الأخير بدت مساحة واسعة مفتوحة تتوسطها أعمدة ثخينة، وتعالى في هواها أصوات آلات مزعجة، كتلة هائلة من الرؤوس المختلفة نسائية ورجالية طالعت الرفيق كوروتكوف لكن رأس كلسوينير لم يكن بينها، أوقف كوروتكوف التهائ والمساب بالدوار أول امرأة مرت به مصادفة، وهي تحمل في إحدى يديها مرآة:

- أما شاهدتِ كلسوينير؟

وسقط قلب كوروتكوف من الفرح، واتسعت عيناه عندما قالت له المرأة:

- نعم. إنه الآن يغادر. الحق به.

ركض كوروتكوف عبر القاعة ذات الأعمدة، بالاتجاه الذي أشارت إليه اليد البيضاء الصغيرة ذات الأظافر الحمراء اللامعة. قطع القاعة كالسهم، وعندما وجد نفسه في ردهة ضيقة ومظلمة بعض الشيء شاهد باب المصعد الكهربائي المفتوح والمضاء، وارتجمفت فرائصه حينما شاهد الظهر المربع اللحافي والحقيقة السوداء اللامعة يحاولان دخول المصعد.

- أيها الرفيق كلسوينير - صاح كوروتكوف وتجمد مكانه. دوائر خضراء تطايرت في الردهة بأعداد كبيرة، شبّك حديدي انغلق أمام الباب الزجاجي للمصعد، اهتز المصعد، واستدار الظهر المربع فتحول إلى صدر عملاق. عرف كوروتكوف كل ما في الرجل:

البزة العسكرية الرمادية، والقبعة والحقيقة، والعينين الزبيتين، إنه كلسوينير، لكنه كلسوينير بلحية آشورية مجعدة وطويلة، تتدلى على صدره. فكر كوروتكوف لوهلة: «لا بد أن هذه اللحية نمت عندما كان يقود الدراجة، ويصعد السالم - هل هذا معقول؟»

ثم فكر مرة أخرى: «الحياة اصطناعية - هل يعقل؟!»، في هذه الأثناء تحرك المصعد إلى الأسفل اختفت في البداية قدما كلسوينير، خصره، ثم بطنه، ولحيته، فمه، ثم عيناه، وكان لحظتها يقول بكلمات ناعمة وقوية:

- الوقت متاخر أيها الرفيق. احضر يوم الجمعة.
«الصوت أيضاً مصطبغ» - قرعت الفكرة جمجمة كوروتكوف، وأحس برأسه خلال ثلات ثوان يغلي، لكنه تمالك نفسه وفكر أن عليه ألا يسمح لأي سحر أن يوقفه، الانتظار في حالته هذه معناه الهلاك. قفز نحو شبكة المصعد، وتهيأ له أن يامكانه أن السطح يرتفع على الحال. فجأة امرأة تذوب حناناً خرجت من خلف المدخنة ولمست يد كوروتكوف برقة بينما التمعت أحجار كريمة في شعرها.

سألته بطف:

- هل لديك مشكلة في القلب أيها الرفيق؟
- لا، آه، لا أيتها الرفيقة - أجابها كوروتكوف المفجوع وهو يخطو نحو الشبكة - أرجوكِ لا تعيقيني.
- إذاً اذهب أيها الرفيق إلى إيفان فينوغينيو فيتش
- قالت الجميلة بصوتٍ حزين وهي تمنع كوروتكوف من بلوغ شبكة المصعد.
- لا أريد، إنني في عجلة من أمري أيتها الرفيقة، ألا ترين؟!
لكن المرأة بقيت مكانها حزينة وعنيفة!
- لا أستطيع إذاً أن أفعل شيئاً، أنت تعلم ذلك بنفسك - قالت المرأة وهي تمسك كوروتكوف من يده. توقف المصعد، بصر رجل يحمل حقيبة على الأرض، أغلق الشبكة، وانطلق المصعد إلى الأسفل من جديد.
- اتركتيني! - زعق كوروتكوف، وهو يخلص يده من المرأة، شتم وهرع ينزل السلم على قدميه. قطع ستة منعطفات مرمية، وكاد خلال ذلك يقتل امرأة عجوز طولية تزين شعرها بمشبك يجمعه إلى الخلف، رسمت إشارة الصليب على صدرها وهي ترتجف.

ووجد نفسه أخيراً بجانب جدار زجاجي جديد ضخم، عُلقت عليه في الأعلى لوحة فضية اللون كتب عليها باللون الأزرق: «السيدات المناوبات في الصفوف» وكتبَ في الأسفل بخط اليد على ورقة عاديّة: «الاستعلامات».

رعبُ أسود سيطر على كوروتكوف. خلف الجدار الزجاج عبر بصورة واضحة تماماً كالسونير، كالسونير المخيف نفسه، ذو اللحية المحلولة، المحلوقة حتى زرقة الجلد، مرّ قريباً جداً من كوروتكوف، لا تفصله عنه سوى طبقة الزجاج رمى كوروتكوف أفكاره وهواجسه كلها جانباً وحصر تفكيره بقبضة الباب النحاسية

اللّماعة، هزّها بعنف، و لكنها لم تستجب، صرّ على أسنانه، و شدّها من جديد، دون جدوى، انتبه فجأة إلى بطاقة فوق القبضة كتب عليها عباره تقول: «حول المبني، من خلال المدخل السادس». و لحظتها لمع كالسونير من جديد، ثم رأه يختفي في فجوة سوداء خلف الزجاج نفسه.

- أين المدخل السادس؟ أين السادس؟! - نادى كوروتکوف أحداً ما بصوت ضعيف، لكن بعض العابرين تَنحووا عنه جانباً. انفتح باب صغير جانبي وخرج منه عجوز يلبس بلوزة خنق صوفية تلتمع بعض خيطانها، ونظارات زرقاء، ويحمل قائمة ورقية ضخمة. نظر إلى كوروتکوف من فوق نظارته، ابتسم، وعلّك شفتيه. تمتّم:
- ما بك؟ لأنب من جهة إلى أخرى؟ والله إنك تفعل كل ذلك سدى. اسمع نصيحتي أنا العجوز، دعك من ذلك كله. إتنى في جميع الأحوال قد شطبتك.. ها.. ها.

قال كوروتکوف مذعوراً:

- من أين شطبتي؟

ضحك العجوز بسرور وهو يقول:

- خي.. واضح من أين، من القوائم. بقلم رصاص

- شخطة، وكل شيء جاهز - خي خي...

- عذرًا، من أين تعرّفني؟

- خي.. أنت مزوح فاسيلي بافلوفيتش.

قال كوروتکوف وهو يلمس جبينه الأملاس البارد بيده:

- أنا فارفولومي، بتروفيتشر.

غادرت البسمة وجه العجوز المخيف لدقّة. أخذ يحدّق بالقائمة، وياصبعه

الجافة ذات الإظفر الطويل شرع يتّنقل بين السطور، ثم قال:

- لماذا تغالطني؟ هذا هو: كولوبکوف ف. ب.

أجاب كوروتکوف على عجل:

- أنا كوروتکوف.

قال العجوز منزعجاً:

- وهذا ما أقوله: كولوبکوف، وها هو كالسونير. نُقل الاثنان معاً، وحلّ مكان كالسونير-تشيكوشين.

صاحب كوروتوكوف من شدة سعادته وقد نسي نفسه:

- ماذا؟ رموا كالسونير؟!

- تماماً. لم يتمكن من الإدارة إلا يوماً واحداً وقذفوا به.

هتف كوروتوكوف مبتهجاً:

- يا إلهي لقد أنقذت. لقد أنقذت! دون أن ينتبه لنفسه، شدَّ على يد العجوز الهزيلة، ذات الأظافر الطويلة. ابتسم العجوز، وخلال لحظة خمدت سعادة كوروتوكوف. شيء ما.. غريب.. حقود لمع في الحفرتين الزرقاءين لعيني العجوز، وبدت ابتسامته غريبة جداً، عرَّت لثة أسنانه الدقيقة. لكن كوروتوكوف طرد لحظتها إحساسه السيء، وقال مبدياً الاهتمام:

- هذا يعني أن علي أن أذهب إلى قاعدة أعود الثواب؟

أكِد العجوز الكلام قائلاً:

(1) - بالتأكيد. كُتب هنا: إلى قاعدة أعود الثواب. اسمح لي فقط بدقتر عملك سأكتب فيه ملاحظة بقلم الرصاص.

مدد كوروتوكوف يده إلى جيبي مباشرة، فامتقع لونه. مدَّ يده إلى جيبي الآخر، زاد اصفرار وجهه. ضرب جيوب بنطاله بيديه، ثم ولول ولولة مكتومة، وهرع يصعد السلم، ينظر بين رجليه، اصطدم بالمارة. انطلق كوروتوكوف اليائس إلى أعلى السلم. أراد أن يدرك تلك الجميلة المزينة بالأحجار الملونة الثمينة ليسألها سؤالاً ما، وشاهد أن الجميلة تحولت إلى صبي مشوهٍ مخحط.

اندفع كوروتوكوف نحوه قائلاً:

- عزيزي! محفظتي الصفراء...

أجابه الصبي بغضب:

- غير صحيح، لم آخذها، إنهم يكذبون.

- ليس الأمر كذلك. أنا لست.. لست أنت.. إنما الوثائق.

عبس الصبي، وفجأة ز مجر بصوت عالٍ.

صاحب كوروتوكوف يائساً:

(1) لكل شخص في الاتحاد السوفيتي (السابق) دفتر عمل خاص به، يرافقه دائمًا بينما انتقل

وظيفياً. المترجمان/

- آه.. يا إلهي. وهبّط مسرعاً إلى الأسفل نحو العجوز.
لكنه لم يعثر عليه في مكانه. اختفى. أسرع كوروتكوف إلى الباب الصغير، شد قبضته، تبين أنه مقفل، بينما انبعثت رائحة كبريت خفيفة من ذلك المكان المظلم أخذت الأفكار تعصف في رأس كوروتكوف مثل زوبعة، وقفزت فجأة واحدة منها: «الترامواي» تذكر بوضوح كيف حسره شابان اثنان عند باب الترامواي، أحدهما كان نحيفاً له شارب أسود كأنه ملصوق على وجهه لصقاً.

- آخر مصيبة. حلّت علي مصيبة. أسوأ ما يمكن تصوره من مصائب. هرع إلى الشارع، ركض حتى آخره. انعطف إلى شارع فرعى، فوجد نفسه أمام مدخل بناء صغيرة، ذات تصميم معماري مزعج. شخص رمادي، أحول وعابس وقف هناك، كان ينظر جانباً، ليس إلى كوروتكوف، لكنه سأله:

- فيما تحشر نفسك؟

- أنا الرفيق كوروتكوف ف.ب. الذي سُرقت منه وثائقه قبل قليل.. كل وثائقه..
يستطيعون الآن توقيفي وحجزي.

- وبكل بساطة - وافقه الشخص الواقف تحت سقية المدخل.

- لذلك اسمح لي..

- دع كوروتكوف يأتي بنفسه إلى هنا

- إنه أنا الرفيق كوروتكوف.

- أعطني بطاقة عملك.

آن كوروتكوف قائلًا:

- سرقوها مني لتوهم، سرقها أيها الرفيق شاب له شارب..

- له شارب؟ إنه كولوبكوف. بالتأكيد إنه هو. إنه يعمل في حينا بصورة خاصة، عليك الآن أن تبحث عنه في أماكن شرب الشاي!
بكى كوروتكوف قائلًا:

- لا أستطيع أيها الرفيق، أحتاج الآن أن أصل إلى قاعدة أعياد الثقب، إلى
كلسونير اسمح لي من فضلك....

- أعطني ما يثبت أنها سُرقت منك.

- ممن الإثبات؟

- من مسؤول المبنى السكني!

غادر كوروتکوف مدخل المبني ومشى في الشارع. فكر: «إلى قاعدة أعماد الثقب، أم إلى مسؤول المبني السكني؟ لكن مسؤول المبني لا يستقبل المراجعين إلا صباحاً، عليّ إذا أن أذهب إلى القاعدة».

دقّت الساعة في هذه اللحظة أربع مرات من فوق برجها الأشقر، وأخذ الناس يخرجون من الأبواب حاملين حقائبهم. كانت علامات الغسق قد بدأت تخيم، وتساقط ثلج، رطب نادر من السماء. فكر كوروتکوف: «تأخر الوقت، يجب عليّ الذهاب إلى البيت».

- 6 -

الليلة الأولى

تدلت رسالة بيضاء من أذن قفل الباب. قرأتها كوروتکوف وسط الظلمة.
«جارِي العزيز!»

أنا مسافرة إلى أمي في زفنيغورود. تركت لك النبيذ هدية، اشربه بالصحة والعافية. لم يرغب أحد بشرائه. الزجاجات في زاوية الممر. جارتِك أ..بايكوفا»
ابتسم كوروتکوف ابتسامة صفراء. أدار مفتاحه فقعَ القفل، وخلال عشرين رحلة ذهاباً وإياباً تمكّن من نقل زجاجات النبيذ كلها من زاوية الممر إلى غرفته أضاء المصباح، ارتدى على السرير بكمال لباسه: المعطف والقبعة الفرو، بقي على حاله تلك نصف ساعة تقريباً، مسلوب العقل، يحدق في صورة كروموميل الذائبة في غيش الظلمة الكثيف، ثم قفز عن سريره فجأة ودخل في نوبة غضب عنيفة. رمى قبعته بعنف في الزاوية. ألقى علب أعماد الثقب كلها على الأرض وراح يدوسها بقدميه

- هكذا.. هكذا - عوى كوروتکوف، ومضى يرفس علب الأعماد الشيطانية التي أصدرت خشخشة، فيما كان يحلم بصورة غير واضحة أنه رفس رأس كلسوينير. وبينما هو يتصور ذلك الرأس البيضاوي، بزغت فجأة فكرة مؤرقة عن الوجه المحلول، والوجه ذي اللحية، توقف كوروتکوف عن الرفس:
- اسمحوا لي... - تتمم وهو يمسح عينيه بيده
- كيف يكون ذلك؟ ما هذا؟

لماذا أقف هكذا الآن وأتصرف ببلادة، في الوقت الذي يبدو فيه الأمر مفزعًا.
أليس هو شخصين اثنين في الواقع؟!
زحف الخوف من خلال النوافذ السوداء إلى غرفته، حاول كوروتکوف ألا ينظر
إليها، سترها بالستائر. لكن شيئاً لم يتغير. وجه مزدوج، مرأة بلحية، ومرأة محلوقاً،
راح الرأس يظهر بين الفينة والأخرى من الزوايا محركاً عينيه الخضراوين.
أخيراً لم يستطع كوروتکوف الإحتمال، شعر أن دماغه سينفجر من شدة التوتر،
فيبدأ البكاء الهادئ.

بعد أن انتهى من ذلك، ارتاح قليلاً، أكل البطاطا الملسّاء، التي كان قد طبخها
البارحة ثم عاد من جديد إلى الأحجية اللعينة. وبكي قليلاً، ثم بدأ يتمتم:
- اسمحوا لي.. لماذا أبكي، بينما لدى نبيذ؟

جرع نصف كأس كبيرة دفعه واحدة. بدأ تأثير السائل الحلو بعد خمس دقائق،
وراح صداع مؤلم في صدغه الأيسر يزعجه. رغب أن يشرب ماء بسبب حرقه أحسها
في معدته وشعور بالإقياء، فجرع ثلات كؤوس كبيرة، ونسى تماماً كلسونير بفعل
الألم في صدغه. نزع عنه ثيابه الخارجية وهو يشن. بتкаسل أغمض عينيه وانظر
على السرير. «أه لو كان لدى دواء مسكن للألم...»
تمتم بالعبارة طويلاً حتى ناء عليه نومٌ كدر.

- 7 -

الأرغن والقط

في الساعة العاشرة من صباح اليوم التالي غلى كوروتکوف الشاي بسرعة،
وشرب ربع فنجان دون شهية. خرج من غرفته وهو يشعر أن أمامه يوماً صعباً
ومزعجاً.

مشي في الضباب، فوق الأسفلت الرطب لفناء المبني.

على باب البناء الجانبية كان قد كتب: «مسؤول السكن»⁽¹⁾. كان كوروتکوف يمد يده ليضغط جرس الباب، حين وقعت عيناه على لافتة تقول: «لا تعطى الشهادات والوثائق بسبب وفاة المسؤول».

صاحب كوروتکوف بضجر:

- آه يا الهي، ما سوء الحظ هذا، الذي يصادفي في كل خطوة. ثم أضاف:

- تؤجل الوثائق الآن، على اللحظة أن أسارع إلى قاعدة أعود الثواب، يجب على أن أفهم ما يحدث. ربما يكون تشيكوشين قد عاد إلى العمل.

سار مشيأً على قدميه. فنقوده سرقت البارحة. وصل كوروتکوف إلى المستودع، بعد أن عبر البهو اتجه نحو الديوان، توقف عند عتبته فاتحاً فمه، لم يكن في القاعة الزجاجية أحد من يعرفهم: لا دروزدن ولا آنا يغراونا. باختصار: لا أحد منهم. خلف الطاولات - كان هناك من يذكر ليس بالغربان التي تقف على شريط التلفراف، بل بصور ألكسي ميخائيلوفيتش الثلاثة. كانوا ثلاثة أشخاص متشاربين تماماً. ذقونهم حلقة جيداً. شعورهم شقراء، يرتدون بدلات رمادية فاتحة ومرقطة. وكان هناك امرأة، شابة، لها عينان حالمتان، وقرط ماسي في أذنيها. لم يعر الشبان كوروتکوف أدنى اهتمام، وتابعت أقلامهم الصرير في دفاتر الأستاذ، أما المرأة فقد غمزت بعينها، وعندما ابتسامة حائرة ردّاً على غمزتها، ابتسمت له ابتسامة متعجرفة وأشاحت بوجهها. «غرير» فكر كوروتکوف، وتعثر بالعبارة، وهو يحاول الخروج من الديوان. تردد عند باب غرفته، ثم تهدّى عندما نظر إلى اللوحة العزيزة القديمة: «أمين السر»، فتح الباب، ودخل. انطفأ النور في عيني كوروتکوف. واهتزت الأرض قليلاً تحت رجليه، خلف طاولة كوروتکوف جلس كلسوينير نفسه، مباعداً بين يديه، ويكتب بشكل جنوني بالريشة، شعر لحيته المتغضّن اللامع غطّى صدره. توقف تنفس كوروتکوف بينما كان يحدّق في الصلة اللامعة فوق الجون الأخضر. كلسوينير كان أول من خرق الصمت عندما قال باحترام وبصوتٍ ناشزٍ قليلاً:

- ماذا تريد أيها الرفيق؟

(1) يستخدم الروائي هنا مفردة «داماقوي» وهي مفردة لها معنى مزدوج فهي تستخدم أحياناً بمعنى الشيطان الذي يقاسم البشر المسكن، ويبقى مسالماً طالما لم يغضب منهم، أو يسيروا إليه والامر مقصود على ما يبدو / المترجمان/.

لعق كوروتوكوف شفتيه بتشنج، وملأ صدره الضيق بمتر مكعب من الهواء، ثم قال بصوت يكاد لا يسمع:

- أَم.. أنا أيها الرفيق أمين السر هنا.. أَي.. نعم، أَلا تذكر القرار..

الدهشة غيرة فجأة الجزء الأعلى من وجهه كلسونير. ارتفع حاجباه الأشقران، وتحول جبينه إلى هارمونيكا⁽¹⁾. ثم أجاب بلباقة:

- عذرًا، ولكن أمين السر هنا، هو أنا.

شل كوروتوكوف بكم مؤقت. حتى إذا تحرر لسانه منه قال بعض كلمات:

- كيف ذلك؟ يوم أمس. أقصد، آه، نعم.. عفوًا من فضلك. على كل حال أنا أخطأت.

من فضلك.

خرج من الغرفة ماشياً إلى الخلف، وقال لنفسه بصوت مبحوح، وقد أصبح في الممر:

- تذكر يا كوروتوكوف ما هو تاريخ اليوم؟ ثم أجاب بنفسه:

- الثلاثاء، أعني الجمعة، ألف وتسعمئة..

استدار فاشتعل أمامه مباشرة على كرة إنسانية عاجية مصباح ممر، وحجب العالم كله وجه كلسونير الحليق!

- جيد - دوى صوت ارتظام قدر، - إنني أنتظرك. ممتاز.

سعيد بالتعرف إليك.

بهذه الكلمات اقترب من كوروتوكوف، وشد على يده بصورة جعلته يقف على رجل واحدة كاللقلق، ثم قال بسرعة كلاماً هاماً متقطعاً:

- أنا عينت الكادر الجديد، ثلاثة هناك - وأشار بيده نحو الديوان - وطبعاً مانيشكا. وأنت مساعدًا لي. وكلسونير أميناً للسر. طردت القدماء كلهم، وذلك الأبله باتيليمون، حصلت على معلومات تقول إنه كان خادماً في «الوردة الألبية» أنا الآن ذاهب إلى القسم، أما أنت فاكتب مع كلسونير ملاحظاتكما فيما يخص الموظفين السابقين، وبخاصة ما يتعلق بـ... ما اسمه؟!.. نعم كوروتوكوف. بالمناسبة أنت تشبهه قليلاً. ذلك السافل، لكن عينه هو مضرورة!

(1) هارمونيكا: آلة موسيقية روسية تشبه الأكورديون.

قال كوروتوكوف وهو يتمايل، وحنكه السفلي متدل:
- أنا، لا، أنا لست سافلاً. لقد سرقوا وثائقى كلها، جميعها.

صاحب كلسونير:
- كلها؟ كلام فارغ. هذا أفضل.

تشبث ييد كوروتوكوف، الذي يتنفس بصعوبة، وقاده في الممر، أدخله إلى المكتب الأثير، ودفعه إلى كرسي جلدي منفوخ، بينما جلس هو خلف طاولة المكتب. كان كوروتوكوف ما يزال يشعر بهزات أرضية غريبة تحت رجليه. شد أعصابه وعضلاته وأغمض عينيه، ثم تمت قائلًا: «العشرون من الشهر كان يوم اثنين، هذا يعني أن الثلاثاء واحد وعشرون. لا. ماذا أصابني؟ العام الواحد والعشرون، الرقم الصادر 0، 15 مكان للتوقيع، شخطة، فارفولومي كوروتوكوف، هذا يعني أنا، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة، السبت، الأحد، الاثنين، والأحد بحرف أ، مثل الأربعاء، والإثنين مثل...» خش القلم على الورقة التي يكتب عليها كلسونير بشدة، ثم طبع الختم بعنف عليها. وقدمها لكوروتوكوف، في اللحظة نفسها رن جرس الهاتف بحدة، رفع كلسونير السماuga وصرخ فيها:

- أيوا، نعم، نعم، سأتأتي حالاً.

قفز نحو المشجب، خطف القبعة عنه، وغضّى صلعته، واحتفى خلف الأبواب وهو يردد كلمات الوداع:

- انتظرني عند كلسونير.

كل شيء أصبح ضباباً في عيني كوروتوكوف عندما قرأ ما كتب على الورقة مشفوعاً بالختم:

«حامل هذه الوثيقة، هو بالفعل مساعد الرفيق فاسيلي بافلوفيتش كولوبكوف، وهذه الوثيقة موثقة أصولاً.
كلسونير»:

- أوو. وو - أن كوروتوكوف. بينما سقطت الورقة والقبعة من يديه - ما الذي يجري؟!! في اللحظة نفسها صر الباب بصورة مزعجة، وعاد كلسونير ذو اللحية هذه المرة.

- هل هرب كلسونير؟! - وجّه سؤاله بنعومة ورقه إلى كوروتوكوف، الذي أظلمت الدنيا من حوله.

- آخ خ - ز مجر كوروتکوف، غير قادر على تحمل عذابه، ودون أن ينتبه إلى ما يفعله قفز باتجاه كلسوينير وهو يصر على أسنانه، بدا الهلع فوراً على وجه كلسوينير قبل أن يتحول إلى اللون الأصفر، وارتدى إلى الخلف نحو الباب، خرج وأغلقه بقوة، ثم سقط في الممر وجلس القرفصاء، لكنه نهض بسرعة وركض صارخاً:

- أيها المراسل، أيها المراسل، ساعدني!

استفاق كوروتکوف وعدا خلف الرجل مسرعاً وهو ينادي:

- قف.. قف.. أرجوك يا رفيق...

شيء ما هدر في الديوان، وقفز الصقور الثلاثة، وكأنهم تلقوا أمراً ما سوية.

خفقت عينا المرأة الحالمة أمام الآلة الكاتبة، وصرخت بصوت هستيري:

- سوف يطلقون الرصاص.. سوف يطلقون الرصاص!

كان كلسوينير هو أول من قفز من البهو إلى الردهة، حيث الأرغن، وحار للحظة إلى أين يفر. ثم اندفع مجتازاً الزاوية، واحتفى خلف الأرغن انطلق كوروتکوف خلفه، فزلت قدمه، وكان من الممكن أن يحطم رأسه على الدربيزين لولا القبضة السوداء الضخمة الملتوية، المتبدلة من الجانب الأصفر، التي أمسكت بطرف معطف كوروتکوف فتمزق قماشه الصوفي المهترئ مصدراً أنيناص خافتة، ليجد كوروتکوف نفسه جالساً بهدوء على الأرض الباردة.

انطبق باب المدخل الجانبي خلف الأرغن وراء كلسوينير.

- يا الله... - بدأ كوروتکوف، ولكنه لم يكمل عبارته فقد صدر من الصندوق الضخم ذي الأنابيب النحاسية المغبرة صوت غريب يشبه صوت تحطم كاس زجاجية تلته زمرة مكتومة بطبقة من الغبار صيئيّ غريب بإيقاع نصف نغمة وبعده دوى رنين نوقيس. ثم تعلت جملة موسيقية احتفالية رنانة انطلقت كتيار يبعث على النشاط والحيوية، وجعلت الصندوق الأصغر الثلاثي الطبقات يصدح بأكمله ويتدفق في داخله نشيد مختزن طالت مدة ركوده هناك:

دوى، هدر الحريق الموسكوفي...

ظهر وجه بانتيليمون الشاحب من مربع الباب الأسود، بشكل غير متوقع. ثانية، ورافقه تحول غريب. التمعت عيناه بنظرات النصر، استقام، ومرر يده اليمنى من خلال اليسرى وكأنه يلقي عليها منديلاً ورقياً غير مرئي، اندفع من مكانه وهبط على الدرج بشكل جانبي منحرف لافاً يديه وكأنه يحمل طبقاً عليه فناجين شاي:

الدخان انبسط فوق النهر....
صاحب كوروكوف من الفزع:
- ما الذي فعلته؟!

سيارة سارت باستقامة، مختربة الأمواج الراكدة الأولى، زئير ورنين لآلاف
الرؤوس ملأت القاعات الفارغة لقاعدة أعود الثواب.
أما على جدران بوابات الكرملين..

اخترق زامور سيارة العواء والقصف وأصوات الأجراس، ولحظتها عاد كلسوينير
من المدخل الرئيسي للبناء - كلسوينير الحليق المتوعد الرهيب، وفي إشراقة زرقاء
حاذقة صعد بسلامة السلم. ارتجف الشعر على بدن كوروكوف وشرع يصعد
الدرج المتعرج من خلال الباب الجاني الواقع خلف الأرغن، إلى الفنان المغطى
بالحصى، ثم إلى الشارع، عدا مسرعاً وكأنه يشارك في سباق، بينما كانت تنتاهي إلى
مسامعه ز مجرة مكتومة «الوردة الألبية».
كان يقف بستره الرمادية⁽¹⁾ ..

عند زاوية الطريق اقتلع الحوذى الفرس الهزيلة من مكانها وهو يلوح بسوطه.
زعق كوروكوف منتحباً:

- يا إلهي! يا إلهي! هذا هو ثانية، ما الذي يجري؟!
كان كلسوينير ذو اللحية قد انبثق من أرض الشارع وقفز إلى العربة، وبدأ يضرب
الحوذى في ظهره صارخاً به بصوته الحاد:
- أسرع! أسرع! أيها السافل!

اندفعت الفرس الهزيلة، وراح تركل الأرض بقدميها، ثم - تحت تأثير ضربات
السوط الحارقة - طارت مسحورة مائة الشارع بقعقعة العربة.

من خلال دموعه المنهممة شاهد كوروكوف كيف طارت قبعة الحوذى الملونة؛
ومن تحتها تطايرت في اتجاهات مختلفة أوراق العملة المجندة. ركض أولاد خلف
النقود وهم يصفرون، استدار الحوذى، شد العنان بيأس، لكن كلسوينير ضربه بقبضته
على ظهره، وزعق به:

(1) هذا الشطر وما سبقه مقويس من قصيدة أو أغنية لم نستطع أن نجد مؤلفها وربما هي من نظم
الروائي نفسه، وفي الحالتين يقوم الروائي بتضمينها في نصه لغاية فنية وفكرية./المترجمان/

- تحرّك.. انطلق.. سأدفع لك.

صاحب الحوذى فاقداً الأمل:

- آه.. صحتك بالدنيا، هل يستحق ذلك الموت؟

ثم أطلق العنان للفرس الهزيلة، لتعدو بسرعة السهم، واختفى كل شيء خلف الزاوية.

بأيّاً نظر كوروتكوف إلى السماء الرمادية التي تسير فوق رأسه بسرعة، ترتفع، صاح متأنياً:

- حسبي. لن أدع الأمر يمر هكذا! يجب أن استوضح وأفهم.
قفز إلى عربة الترامواي وتمسك بقبضة الباب، راحت القبضة تؤرّجحه خمس دقائق، ثم رمته عند المبني الأخضر ذي الطبقات التسع، دخل كوروتكوف بهو ثم أدخل رأسه في الكوة ذات الزوايا الأربع في الحاجز الخشبي، وسأل «اللوح» ضخماً أزرق اللون:

- أين مكتب الشكاوى أيها الرفيق؟

أجابه «اللوح» بصوت نسائي:

- الطابق الثامن، الممر التاسع، الشقة 41، غرفة رقم 302.

أخذ كوروتكوف يتمتم وهو يصعد مسرعاً السلالم العريض:

- الثامن، التاسع، الشقة 41، ثلاثة.. ثلاثة.. كم الرقم؟ يا إلهي 302
آه نعم، الشقة 40

مرأة أمام ثلاثة أبواب في الطابق الثامن. شاهد على الباب الرابع رقم «40». الباب أفضى إلى قاعة فسيحة ذات لوين، تتوسطها أعمدة، في زوايا القاعة توضّعت لفافات كبيرة من الورق، وافتشرت أرضها قصاصات من الورق المستعمل من قبل، بدت من بعيد طاولة صغيرة، عليها آلة كتابة، وخلفها تجلس امرأة ذهبية، تدندن أغنية ما، وتستند عنقها بقبضة يدها. تلفت كوروتكوف مرتبكاً، وشاهد كيف نزلت عن خشبة المسرح شخصية رجل ضخم، خطت بصعوبة كانت تلبس قميصاً أوكرانياً أيضاً طويلاً، على وجه الشخصية المرمرى تدلّى شاربان شائبان. اقترب الرجل من كوروتكوف مبتسمًا ابتسامة لطيفة، غير عادلة! ابتسامة لا حياة فيها، وصافحه بلطف. ثم تمت و هو يقطّق بكتابي حذائه.

- يان سوبسكي.

أجاب كوروتكوف دهشاً:
غير معقول!

ابتسم الرجل ببغطة، ثم تكلّم بلكتة:

- تصور: كثيرون يدهشون، لكن لا تفكّر أيها الرفيق، أن لي أي علاقة مع قطاع الطرق هؤلاء. آه لا. مجرد تشابه مُرّ، لا أكثر ولا أقل. وقد تقدّمت بطلب لتشيّيت اسم عائلتي الجديد: سوتفسوكي. انه اسم أكثر جمالاً، وأقل خطورة، على كل حال إن كان ذلك لا يسركم _ ولوى فمه معموماً ثم تابع - فأنا فأنا لا أجبركم. نعم دائمًا نجد الأشخاص. لأنهم يبحثون عنـا.

- عفواً، لا سمع الله - صاح كوروتكوف متأنّا، ومتوقعاً أن تبدأ هنا، قصة غريبة مثل كل مرّة. تلقت حوله، تلقت مطارد خوفاً من أن يبزغ الوجه الحليق، وقشرة الصلعة من مكان ما، ثم أضاف بلغة ركيكة: أنا سعيد جداً، نعم جداً... بدت الحمرة رقشاً على وجه الإنسان المرمرى، ضغط بلطف على يد كوروتكوف. واقتاده إلى الطاولة وهو يقول:

- وأنا سعيد جداً، لكن المصيبة هي أن لا مكان أستطيع أن أجلسك فيه. لقد وضعونا في زريبة، بغض النظر عن أهميتها(وأشار الرجل بيده إلى لفافات الورق)....مكائد.. لكن لا تشغل بالك نحن نتدبر أمرنا.. همم.. ما الجديد الذي ستسرّنا به؟ - سأل الرجل كوروتكوف الشاحب برقة - آه، نعم إنني مخطئ. مخطئ ألف مرّة، اسمح لي أن أعرّفك - وأشار بيده البيضاء بلطف نحو الآلة الكاتبة - إنها غيزيتيا بوتابوفنا بيرسيمفانس.

صافحت المرأة مباشرة بيدها الباردة يد كوروتكوف، ورمته بنظرة فاترة، تابع صاحب المكان بعنوية:

- وهكذا، بماذا ستسروننا؟ مقالات هجائية؟ تحقّيقات صحافية؟ - أغمض عينيه.
ثم تابع - لا تتصرّف كم نحن بحاجة لهذه المقالات.
- «أيتها الملائكة السماوية.. ما الذي يحدث؟».

فكّر كوروتكوف بضبابية ثم تكلّم بتشنج يعكس حالته النفسيّة:

- لقد حصل لي شيء.. مخيف، هو.. إبني.. لا أفهم، أرجوك لا تفكّر - لأجل الله أن ذلك هلوسة.. أم.. آآآ (حاول كوروتكوف أن يتصنّع الابتسامة، لكنه لم يفلح) إنه حبي. إبني أؤكّد لكم، لكنني لا أفهم شيئاً، أحياناً أشاهده بلحية، وبعد دقيقة دون

لحية. لا أفهم مطلقاً.. وهو يغير صوته، وعدا عن كل ذلك، سرقوا وثائقى كلها.. بالكامل، ومسؤول البناءة لسوء حظي مات. إن كلسونير هذا...

صاحب سوبينسكي:

- هذا ما كنت أتوقعه، أنهم هم أنفسهم؟

قالت المرأة:

- آه يا إلهي.. طبعاً، آه، هؤلاء الكلسونيريون...

قاطعها سوبينسكي متوتراً:

- أتعرف ابني أجلس على الأرض بسببهم. تصور. ما الذي يفهمه هو بالصحافة؟

- وأمسك بعروة كوروتكوف وتابع قائلاً - كن عطوفاً وقل لي ما الذي يفهمه في الصحافة؟

منذ يومين قدم إلى هنا، وضيقني كثيراً، فلم أجد بدلاً من الذهاب إلى فيودور فاسيلييفيش ولدك أن تتصور مقدار سعادتي، لقد عزله أخيراً. وضعت المسألة أمامه بحدة:

إما أنا، وإما هو. فنقلوه إلى مستودع أعداد الثواب، أو.. الشيطان وحده يعلم إلى أين أيضاً. لتفح منه الآن رائحة أعداد الثواب، لكن الأثاث.. الأثاث، لقد تمكّن من نقله إلى ذلك المكتب اللعين قبل أن يغادر، هل ترى ذلك صحيحاً؟ أخبرني من فضلك على أي شيء سأكتب؟ وأين ستكتب أنت؟ أنا لا أشك أنك ستصبح صديقنا العزيز (وضم كوروتكوف بيديه).

أثاث الأطلس الممتاز لوبي كاتورز، نقله هذا الذيل بصورة غير شرعية إلى ذلك المكتب اللعين، والذي سيقفلونه غداً على أية حال، .. إلى أم الشيطان. سأله كوروتكوف مبحوهاً:

- عن أي مكتب تتحدث؟

قال المضيف متذمراً:

- آه، نعم.. الشكايات أو كيف يسمونها الملاحظات.

صاحب كوروتكوف:

- كيف؟ كيف؟ أين هو؟

- هناك - أجاب متعجباً وخطط بيده على الأرض.

نظر كوروتکوف لآخر مرة نظرة جنونية إلى القميص الأوكراني الأبيض، وبعد لحظات كان في الممر. فكر قليلاً وذهب باتجاه اليسار باحثاً عن الدرج الذي يقود إلى الأسفل.

ركض خمس دقائق، متابعاً منعطفات الممر المتقلبة، لكنه وجد نفسه يعود إلى المكان نفسه الذي انطلق منه: الباب رقم /40/.

- يا للشيطان - تأوه كوروتکوف ووقف حائراً في مكانه، ثم ركض نحو اليمين، وبعد خمس دقائق عاد من جديد إلى الباب 40، فتح الباب وعدا داخل القاعة، فانتبه أنها خالية، فقط كانت الآلة الكاتبة تبتسم له دون حراك مبدية أسنانها البيضاء على الطاولة، ركض كوروتکوف بين الأعمدة، شاهد سوبينسكي، كان واقفاً على المنصة بوجه يبدو عليه الانزعاج

- أعتذر منك لأنني لم أدعك.. - بدأ كوروتکوف كلامه هكذا ثم خرس تماماً، كان سوبينسكي واقفاً هناك دون أنف وأذن، ويده اليسرى مكسورة، تقهقر كوروتکوف إلى الخلف وقد سرت البرودة في جسده ثم هرع من جديد إلى الممر. انتفع باب لم يكن مرئياً من قبل، وخرجت منه عجوز بنية جعد الزمن وجهها، وذات كرمش، تحمل سطرين فارغين على ذراع معدني.

- أيتها المرأة.. أيتها المرأة - صاح كوروتکوف مضطرباً - أين المكتب؟

- لا أعلم يا أبناه، أيها المطعم - أجبت العجوز

- لا تركض يا عزيزي، لا يمكنك أن تجده بمفردك. هل يعقل: عشرة طوابق!

- أيتها الحمقاء - صرّ على أسنانه وزأر، ثم اندفع من خلال الباب الذي خرجت منه، فانغلق الباب خلفه. ووجد كوروتکوف نفسه في مكان نصفه مضاء، مغلق تماماً دون مخرج. أخذ يرمي بنفسه على الجدران، ويخرمش بأظافره مثل إنسان طمِر في منجم، ثم وجد أخيراً بقعة بيضاء، اخترقها فأفضت إلى سلم، ركض نحو الأسفل. سمع وقع خطوات صاعدة نحوه، قلقٌ كثيفٌ أخذ يضغط على قلبه، وشعر أنه يوشك على التوقف، لحظة وتراءت له قبعة لامعة، ولاحت أمامه بطانية رصاصية ولحية طويلة.

انتصب كوروتکوف بقامته الطويلة وأمسك بيده الدرابزين. التقت نظراتهما في وقت واحد فصرخ الاثنان خوفاً وهلعاً بصوت حاد. تراجع كوروتکوف بضع

خطوات إلى أعلى، وتقهقر كلسونير بضع درجات إلى الأسفل، وقد سيطر عليه فزع شديد. صاح كوروتكوف مبحواً:

- قف، دقيقة، وضع لي فقط..
- النجدة - ز مجر كلسونير مبدلاً صوته الرفيع، بصوته الأول النحاسي العميق، تعر وسقط على قفاه، السقطة لم تمر سدىً، فقد تحول إلى قط أسود بعيدين فسفوريتين، ثم طار مسرعاً إلى الخلف، اجتاز مطلع الدرج متدفعاً بخفة. التصق بمحطمِ، وقفز إلى أسفل النافذة، ثم اختفى داخل زجاج محطم وشبكة عنكبوت. للحظة غطت غشاوة بيضاء دماغ كوروتكوف، ثم انقضت بسرعة، وسيطر عليه وضوحٌ غير عادي، فقال بصوت خافت، مبتسمًا بهدوء:
- الآن أصبح كل شيء واضحاً، آها.. فهمت. هكذا إذن. قطط! واضح تماماً قطط.

بدأت ضحكاته تعلو شيئاً فشيئاً، حتى امتلأ بيت السلم بصدى مدوٍ.

-8-

الليلة الثانية

في غبיש المساء شرب الرفيق كوروتكوف، وهو يجلس على السرير ذي الشرشف الخفيف الذي يغطيه، ثلاث زجاجات من النبيذ، كي ينسى ويهدى من روعه. كان رأسه كله في هذه اللحظات يؤلمه: صدغه الأيسر، والأيمن، وفرا رأسه، حتى جفناه كانا يؤلمانه. ثمالة خفيفة أحسها تصعد من قعر معدته، وتتحرك في جوفه أمواجاً، وتقياً الرفيق كوروتكوف مررتين في طستٍ.

تمتم بهدوء وهو يطأطئ رأسه إلى الأسفل:

- سأتابع ما يلي: لن أحاول غداً أن التقى. لكن بما أنه يتحرك في كل مكان، فسأنتظره.. سأنتظره: في الزقاق، أو في الطريق المسدود، فيمر بجانبي، وإذا حاول أن يلحق بي فسأهرب أمامه، وفي هذه الحالة قد يتركني وشأنني. ويقول لي: اذهب وشأنك. وأنا لا أريد العودة إلى مستودع علب الكبريت. بأمان الله إعمل بنفسك، مديراً وأميناً للسر، ولا أريد أيضاً أجراً الترامواي، سأتدبر أمري دونها أريد منك فقط أن تتركني وشأنني، من فضلك. إن كنت قطاً أو لم تكن، بلحية أو دون لحية، أنت

بحالك وأنا بحالٍي. سأجد مكاناً آخر للعمل، أخدم فيه بهدوء وسلام. أنا لن أتعرض لأحد وأنت كذلك. لن أقدم شكوى ضدك، وغداً سأسوّي وضع وثائقٍ.. وكفى..
بدأت تسمع دقات ساعة جدارية، بعيدة وخافتة.. بام.. بام.. اعتقد كوروتكوف أنها ساعة عائلة بيستروخين، أخذ يعد وراءها: عشر إحدى عشرة.. منتصف الليل،
ثلاث عشرة، أربع عشرة، خمس عشرة.. أربعون !!

- أربعين مرة دقت الساعة - ضحك كوروتكوف بألم، ثم بكى من جديد. ثم أخذ يتشنج، ويتقى بصعوبة، بسبب النيد الكنائسي.

- آه إنه ثقيل. نيد قوي - قال كوروتكوف. ووضع رأسه على المخدة وهو يشن. مرت ساعتان من الزمن. أنار المصباح الذي لم يطفأ وجهه الأصفر، وشعره الأشعث... على المخدة.

-9-

رعب الآلات الكاتبة

استقبل الرفيق كوروتكوف اليوم الخريفي التالي بغموض وغرابة. صعد الدرج إلى الطابق الثامن متلتفتاً حوله ومرعوباً. استدار جزاً إلى اليمين وارتعش سروراً، حين شاهد يداً مرسومة على الجدار تشير إلى لوحة كتب عليها: «الغرف من 302 إلى 349». ومسترشداً بإصبع يد النجا وصل إلى الباب الذي كتب عليه: «302 مكتب الشكاوى» مد رأسه ونظر بحذر خلف الباب، كي لا يصطدم بمن لا يحْبَذ رؤيته.

دخل كوروتكوف من الباب فوجد نفسه أمام مجموعة من النساء يجلسن خلف الآلات الكاتبة. حار قليلاً، ثم اقترب من المرأة التي تجلس في طرف القاعة، كانت ذات سمرة متألقة، انحنى نحوها وهي أن يقول شيئاً، لكن صاحبة الشعر الأسود قاطعته فجأة. توجهت نظرات النساء جميعاً صوب كوروتكوف.

- لخرج إلى الممر - قالت المرأة القاتمة بحدّة، وهي تسوي شعرها بتشنّج. «يا إلهي، مرة ثانية، مرة ثانية شيء ما...»، بكلبة دارت هذه الفكرة في رأس كوروتكوف، تنفس بصعوبة، وخرج طائعاً، فأخذت النسوة السبعة الباقيات يتهمسن بقلق.

أخرجت ذات الشعر الأسود كوروتکوف إلى الممر الخالي، شبه المظلم وقالت:
- أنت فضيع.. بسببك لم أنم طيلة أمس، وقررت أن يكون الأمر كما ترغب
سأسلمك نفسي.

نظر كوروتکوف إلى السمرة، التي تبعت منها رائحة السوسن بعينين جاحظتين
تحسّر صوته، ولم يقل شيئاً، رمت سوداء الشعر رأسها إلى الخلف، وكشرت عن
أسنانها بعذاب. خطفت يدي كوروتکوف، شدته إلى جسدها، وهمسَت قائلة:
- لماذا أنت صامت أيها الغاوي؟ لقد فتنني بشجاعتك.. يا ثعباني. قبلني، قبلني
بسرعة، قبل أن يأتي أحد من لجنة الرقابة.

طار صوت غريب من فم كوروتکوف. تمايل، وشعر بمذاق حلو وطري على
شفتيه جحظت عيناه:

- سأسلمك نفسي - همسَت قائلة، وقد لفحت أنفاسها شفتي كوروتکوف.
أجابها مبحوها:

- لا أحتاج لذلك. لقد سرقوا وثائقِي.
علا صوت من الخلف فجأة:
- هكذا.. إذا.

التفت كوروتکوف فشاهد العجوز والكنزة الصوفية اللامعة.

- آخر - صرخت ذات الشعر الأسود، وغضّت وجهها بيديها، ثم دخلت الباب
مسرعةً.

قال العجوز:

- آه، جميل. لا أذهب إلى مكان إلا وأجدك فيه سيد كوروتکوف. كفى بالله
عليك. ماذا هناك: أن تقبل أو لا تقبل؟!، فلتقبل إذاً مهمة السفر. لقد أعطونِي أنا
العجز هذه المهمة، وأنا يجب أن أسافر، هذا كل ما في الأمر. قال كلماته تلك
ووجه راحته الجافة ذات الأصابع الممدودة نحو كوروتکوف، ثم تابع بينما التمع
وجهه بغضب:

- سأقدم شكوى ضدك. نعم اغتصبت ثلاث فتيات في المكتب الرئيسي، والآن
تحاول الوصول إلى المكاتب الفرعية؟ إن ملائكتهن يبكيهن الآن، وسيان عننك على
ما يبدو؟ إنهن يحترقن الآن، الفتيات المسكينات. لن يكون بإمكانك أن تعيد شرف
العذارى المهدور لهن. لا يمكنك إعادته فقد حدث ما حدث.

وأخرج العجوز منديلاً كبيراً، مزيناً بورود برقالية، بكى، وتمخط، ثم تابع:

- أتريد أخذ تعويضات السفر الزهيدة من يد العجوز يا سيد كولوبكوف؟
ليكن... ارتجف العجوز، وبكى بصوت عال، وسقطت حقيبته على الأرض لكنه
تابع كلامه - خذها كلها، دع العجوز غير المتحزب والعاطفي يموت جوعاً دعه...
يستأهل هذا الكلب العجوز. لكن تذكر فقط يا سيد كولوبكوف - وهنا أصبح
صوت العجوز نبوياً، متوعداً وراح يلوح بقبضتي يديه - إن هذه النقود لن تعود
عليك بالنفع، إنها نقود شيطانية. ستصبح مثل الخازوق في حنجرتك - وتعالى نشيج
العجز.

تملكت الهستيريا كوروتوكوف، وراح يركل الأرض بشكل مفاجئ غير متوقع، ثم
صاح بصوت حاد، دوى مريضاً في الاتجاهات كلها:

- فلتذهب إلى الجحيم. أنا لست كولوبكوف. اتركني وشأنى. لست كولوبكوف.
لن أسافر. لن أسافر. وبدأ يمزق قبة قميصه.

صمت العجوز مباشرة، وأخذ يرتجف من الفزع. نعم الباب:

- التالي.

صمت كوروتوكوف وانسل داخلاً، اتجه نحو اليسار، مرّ أمام ضاربات الآلات
الكاتبة، ووجد نفسه أمام شاب أشقر طويل وأنيق، يلبس بزة زرقاء. هزَّ الأشقر رأسه
لكوروتوكوف ثم قال:

- اختصر أيها الرفيق. مرة واحدة. لحسابين. إلى مدينة بولتافا أو إلى إركوتسك؟

- سرقوا وثائقى - صاح كوروتوكوف المنهك بصوت وحشى - ظهر القط.
وهولا يملك الحق. أنتي لم أدخل في شجار مع أحد طوال عمري، كان ذلك بسبب
أعواد الثواب. لا يملك الحق في ملاحقتي. إنني لا أنظر إليه على أنه كلسونير. لقد
سرقوا وثا...

- هذا هراء - أجابه الأزرق - ستقدم لك اللباس، القمصان والشرافش. وإذا
اخترت السفر إلى إيركوتسك فستقدم لك أيضاً معطف فرو قصيرًا مستعملًا.
اختصر.

وضع المفتاح في القفل فأصدر صوتاً موسيقياً، سحب درج الطاولة وقال مُرحباً:

- تفضل سيرغي نيقولايفيتشن.

من درج الطاولة أطلَّ رأس أشقر بلون الكتان، شعره مسرَّح وعيناه زرقاواني تحرَّك بسرعة، بعده ظهرت رقبة تتلوى مثل أفغى، وقطّعت قبة قميصه المنشاء، ثم ظهر الجاكيت، فاليدان، فالبنطال، وخلال ثوانٍ انتصب سكرتيرُ كامل، صوَّص: «صباح الخير»، ثم انسلَ من الدرج فوق قطعة جوَّخ حمراء، نفَّض نفسه مثل كلب استحمَ لتوه. انتصب من جديد، سوى أكمامه إلى الأعلى، سحب من جيبيه ريشة خط رسمية، ثم شرع يكتب كلمات عشوائية.

استفاق كوروتکوف من الصدمة مد يده تجاه الأزرق شاكِيًّا:

- انظر.. انظر.. لقد انسلَ من طاولتك. ما هذا؟!

- بالطبع انسلَ - أجاب الأزرق - لن يستطيع الاضطجاع طوال النهار في الدرج حان الوقت. التوقيت انتهى.

- لكن كيف؟ كيف؟ - رن صوت كوروتکوف كالجرس.

أجاب الأزرق قلقًا:

- آه، يا إلهي، لا تُتعَق عمنا أيها الرفيق!

انسلَ الرأس الأسمري من خلال درفة الباب، وصاحت صاحبته قلقة ومسرورة معاً:

- أرسلت وثائقه إلى بولتافا، وأنا سأسفر معه. خالي تعيش هناك، في موقع على الدرجة 43 عرضاً، والخامسة طولاً.

أجاب الأشقر:

مدهش، لقد مللت من هذا المزمار!

صاحب كوروتکوف وهو يجول بيصره:

- لا أريد. هي تسعى لأن تسلّمني جسدها، وأنا لا يمكنني تقبّل ذلك. لا أريد.

أعيدوا إليَّ وثائقِي كنني المقدسة. أعيدوهما إليَّ.

خنَّ السكرتير قائلاً:

- أيها الرفيق هذا من اختصاص قسم الزواج، نحن هنا لا نستطيع مساعدتك.

هفت السمراء وهي تطلُّ برأسها ثانية:

- آه أيها الغبي. وافق. وافق. - قالت ذلك بصوت المُلْقَن، الذي يلقن الممثلين

على المسرح، وأخذ رأسها يظهر تارة ويختفي أخرى

جهش كوروتکوف بالبكاء، ومضى يمسح دموعه ويقول:

- أيها الرفيق، أيها الرفيق، أتوسل إليك، أعطني وثائقـي. كـن صديقاً. كـن..
أرجوك من أعماق قلبي، وسأذهب فوراً إلى أحد الأديرة وأصبح راهباً.
أخذ الأشقر يرعد وقد بدأ يخرج عن طوره:

- أيها الرفيق، كـف عن هذه الهمـستيرـيا، وضع باختصار، وبتجـرد، كتابـياً وشفـهـياً،
بالسرعة القصـوى، والسرية التامة: ستذهب إلى إـيرـكـوـتسـكـ أمـ إـلـىـ بـولـتـافـاـ؟ لا تـضـعـ
وقـتـ رـجـلـ مشـغـولـ جـداـ! لا تـتـجـولـ فـيـ المـمـرـ. لا تـبـصـقـ. لا تـدـخـنـ. لا تـحرـجـنيـ لـعـدـمـ
وـجـودـ «ـفـكـةـ»ـ

- تـمـنـعـ المـصـافـحةـ بـالـأـيـديـ - وـقـوـقـ السـكـرـتـيرـ مـضـيفـاـ.

- يـحـبـيـ العـنـاقـ! - هـمـسـتـ السـمـرـاءـ بـشـهـةـ عـارـمـةـ، وـمـثـلـ نـسـمـةـ أـخـذـتـ تـطـوـفـ فـيـ
أـرـجـاءـ القـاعـةـ وـهـيـ تـبـخـ السـوـسـنـ عـلـىـ عـنـقـ كـوـرـوـتـكـوفـ.

- لقد جاء في الوصـيـةـ الثـالـثـةـ عـشـرـةـ: لا تـدـخـلـ عـلـىـ قـرـيبـكـ دونـ مـوـضـوعـ - قالـ
الـعـجـوزـ لـابـسـ الصـوـفـ وـطـارـ فـيـ الـهـوـاءـ مـلـوـحاـ بـجـنـاحـيهـ، ثـمـ تـابـعـ - أـنـاـ يـاـ سـيـديـ لـاـ
أـدـخـلـ، لـاـ دـخـلـ. وـمـعـ ذـلـكـ سـأـرـمـيـ لـكـ الـورـقةـ عـلـىـ كـلـ حـالـ.. هـوبـ.. هـوبـ!ـ
سـتـوـقـعـ عـلـىـ الـوـثـيقـةـ التـيـ تـخـتـارـهـاـ. وـعـلـىـ كـرـسيـ الإـتـهـامـ!ـ ثـمـ رـمـىـ مـنـ كـمـهـ الـأـسـوـدـ
الـوـاسـعـ رـزـمةـ مـنـ الـأـوـرـاقـ الـبـيـضـاءـ. طـارـتـ ثـمـ اـسـتـقـرـتـ عـلـىـ الطـاـواـلـاتـ، مـثـلـ النـوـارـسـ
عـلـىـ صـخـورـ الشـاطـئـ.

اعتـكـرـتـ الصـالـةـ وـارـبـدـتـ وـبـدـأـتـ التـوـافـذـ بـالـاهـتزـازـ.

بـكـىـ كـوـرـوـتـكـوفـ الـمنـهـكـ وـهـوـ يـقـولـ:

- أيـهاـ الرـفـيقـ الأـشـقـرـ، أـطـلقـ الرـصـاصـ عـلـيـ هـنـاـ فـيـ مـكـانـيـ، لـكـ حـرـرـ لـيـ وـثـيقـةـ
صـحـيـحةـ، أـيـاـ كـانـتـ. سـأـقـبـلـ يـدـيكـ.

أخذـ الأـشـقـرـ يـنـسـخـ وـيـتـضـخمـ مـتـكـدـراـ، وـهـوـ يـوـقـعـ مـسـعـورـاـ دـونـ تـوـقـفـ أـوـرـاقـ
الـعـجـوزـ وـيـقـذـفـ بـهـاـ إـلـىـ السـكـرـتـيرـ، الـذـيـ يـلـتـقطـهـ بـهـرـيرـ سـعـيدـ.

- ليـذهبـ إـلـىـ الشـيـطـانـ - قـعـقـعـ الأـشـقـرـ - ليـذهبـ إـلـىـ الشـيـطـانـ، هـيـاـ يـاـ ضـارـيـاتـ
الـآـلـاتـ الـكـاتـبـةـ!ـ وـلـوـحـ يـدـهـ الضـخـمـةـ، فـإـنـهـارـ الجـدارـ أـمـامـ عـيـنـيـ كـوـرـوـتـكـوفـ، وـرـاحـتـ
ثـلـاثـونـ آـلـةـ كـاتـبـةـ تـرـنـ، وـتـعـزـفـ الـفـوـكـوـسـتـرـوـتـ⁽¹⁾ـ تـحـرـكـتـ ثـلـاثـونـ اـمـرـأـةـ باـسـتـعـرـاضـ
إـلـىـ الـأـمـامـ، وـدـرـنـ حـولـ الطـاـواـلـاتـ، مـتـمـايـلـاتـ بـأـرـدـافـهـنـ، وـهـازـاتـ أـكـافـهـنـ بـسـرـورـ عـارـمـ،

(1) إيقاع رباعي راقص / المترجمان/

وقد اذن بأرجلهن وسيقانهن العاجية الفقاعات البيضاء، التي ملأت القاعة. انسلت ثعابين الورق البيضاء في أفواه الآلات الكاتبة، وأخذت تلتف، وتدور وتنفتح... وتحاطط، ثم انسلت بنطلونات بيضاء ذات شرائط طولية ليلكية من أفواه تلك الآلات، كتب عليها:

«إن من يبرز هذه الوثيقة، هو بالفعل من يبرزها، وليس أي إنسان فارغ!»

هدر الأشقر في الضباب:

- البس !

- آي ي ي آن كوروتكوف بصوت داوم، وأخذ يضرب رأسه بزاوية طاولة الأشقر. هذا صداعه للحظة. وظهر وجه ما دامع أمام عيني كوروتكوف.

- احضرروا الفاليريانكا⁽¹⁾ - صرخ أحدهم من السقف.

حجبت مجذحة النور كطائر أسود، وتمتم العجوز قلقاً:

- ما ينقذني الآن شيء واحد ! إلى ديركين في القسم الخامس. فلامش.. لأمش ! فاحت رائحة إيتير، نقلت أيدي لطيفة كوروتكوف إلى الممر شبه المظلم. عانقت المجذحة كوروتكوف وجذبته إليها وهي تقول ضاحكة:

- ها أنا قد ألحقت بهم أذى كبيراً: نثرت لهم على الطاولات أشياء تكفي لإصابة كل منهم إصابات لمدة خمس سنوات في ساحة المعركة. فلامشي...أمشي !

طارت المجذحة جانبًا، وقد سحبها الهواء والرطوبة بفعل هبوط شبكة المصعد إلى الأسفل.

-10-

ديركين المخيف

أخذت الحجرة الزجاجية تسقط إلى الأسفل، وفيها سقط كوروتكوف المزدوج. نسي كوروتكوف الأول والرئيس سميه الثاني في مرآة الحجرة، وخرج وحده إلى البهو البارد، حيث واجهه رجل سمين جداً وردي اللون، يعتمر قبعة اسطوانية عالية، بالكلمات التالية:

(1) الفاليريانكا: قطرة دوائية من عشب الفاليريان، تستخدم مهدئاً للأعصاب في روسيا/المترجمان/.

- ياللروعة.ها أنذا أستطيع اعتقالك.

- أنا يمنع اعتقالي - أجابه كوروتكوف وهو يضحك ضحكة شيطانية - لأنني مجهول الهوية. طبعاً، لا يمكن اعتقالي أو تزويجي. كما ابني لن أسافر إلى بولندا. ارتجف الرجل السمين من الخوف، وحلق في مقلتي كوروتكوف، ثم تراجع إلى الخلف.

- اعتقلني إذاً - صوّص كوروتكوف وهو يمد للرجل السمين لسانه الأصفر، الذي يرتجف وتتفوح منه رائحة الفاليريانكا - كيف ستعتقلني، إلا إذا أردت ذلك عوضاً عن الوثائق، خذ إذاً «ووجه له أصبعه الوسطى»؟ قد أكون أنا غوغينتسوليرن⁽¹⁾

- يا إلهي أيها المسيح - قال السمين وهو يرسم إشارة الصليب بيده المترجفة، وتحول لونه الوردي إلى الأصفر.

سأله كوروتكوف بصوت متقطع وواصل التحديق إليه:

- هل التقيت كلسوينير؟ أجب أيها السمين.

أجابه السمين وقد تبدل لونه من الأصفر إلى الرصاصي:
- لا. أبداً.

ـ ما الذي عليّ فعله الآن؟ ها؟

- ليس أمامك سوى الذهاب إلى ديركين - تتمم السمين - هذا أفضل ما يمكن أن تفعله، إلا أنه رهيب. آه رهيب. لا تقترب منه. لقد سبقَ وسقط اثنان من عنده، من الأعلى، وحطّم الهاتف.

أجاب كوروتكوف وهو يتصق:

- لا بأس. سيان عندنا الآن. اصعد!

- احذر أن تؤذي رجلك. أيها الرفيق المفوض -

أجاب السمين برقة وهو يقود كوروتكوف إلى داخل المصعد.

عند البهو الأعلى للمصعد واجههما فتى صغير في السادسة عشرة من العمر،

صرخ بالسميين بحدة:

- إلى أين تذهب؟ قف؟!

(1) (Hohenzollern): امبراطور بروسي - ومؤسس تلاه مجموعة من الأباطرة حملوا

كتبه/المترجمان/.

- لا تضرب أَيْهَا الْعَمِّ إِنِّي ذاهبٌ إِلَى دِيرِ كُنْ نَفْسِهِ.

همس، السمس، مخاطباً كور و تکوف:

- ادخل سيادتك، أما أنا فسأنتظر هنا على المقعد. آه.. إنه ألم مبرّح..

وَجَدْ كُورُوتِكُوفْ نَفْسَهُ فِي غُرْفَةٍ اِنْتَظَارٍ مُظْلَمَةً، فِيهَا مَدْخَلٌ إِلَى صَالَةٍ فَارِغَةٍ،
تَغْطِي أَرْضَهَا سُجَادَةٌ زَرْقَاءُ مُنْظَفَةٌ.

تردد كوروكوف طويلاً أمام الباب الذي كتب عليه «دير كين»، لكنه دخل أخيراً فوجد نفسه في مكتب مؤثث فسيح، فيه طاولة ضخمة حمراء داكنة اللون، وساعة معلقة على الجدار. قفز دير كين القصير المنتفخ، وكأن نابضاً قد دفعه إلى الأعلى، من خلف الطاولة. قتل شاربيه وزار:

-إخرس!.... بالرغم من أن كوروتکوف لم ينبع بـنـت شـفـة.

في اللحظة نفسها ظهر في المكتب فتى شاحب اللون، يحمل حقيبة يد، فقطّ وجه ديركين في الحال تجاعيد ابتسامه:

- آ.آ. أرتور أرتوريتش. تحياتي..

- اسمع يا ديركين - قال الفتى بصوت معدني

-أنت كتبت إلى بوزيريف^(١)، مدعياً أنني أسيط في صندوق التقاعد ديكتاتوري الخاصية. واستوليت على نقود شهر أيار(مايو) المقدمة للصندوق من قبل الحكومة؟ أنت؟ أجب أيها السافل الأجرب.

تمت ديركين وقد تحول بسحر ساحر من ديركين الرهيب، إلى ديركين الطيب:

-أنا؟.. أنا! أرتور ديكاتوريتش⁽²⁾ .. أنا، طبعاً.. هذا ظلم..

- آه، أنت نزل، نزل - قال الفتى العباره مُجزَّتاً كلماتها بهدوء، وهازاً رأسه، ثمَّ لوح بحقيبته، وضرب بها جانب وجه ديركين، على أذنه. و كانه يقذف شطيرة في صحن.

(1) هذه الكنية تعني "فقاعة" وقد استخدمها الروائي قاصداً السخرية على ما يبدو /المتر جمان/

(2) من الواضح أن الارتباك جعل ديركين يمزج كلمة ديكاتور مع أرتوريش، فخرج بكنيسة جديدة/المترجمان/

- هكذا سيكون مصيرك، ومصير كل سافل، يسمح لنفسه أن يحشر أنفه في
شُؤُوني - قال الفتى مرتاحاً، وهو يشهر قبضته الحمراء مودعاً كوروتوكوف، ثم
خرج.

سادت دقيقتان من الصمت في المكتب، لم يتخللها إلا رنين الشناشيل المعلقة
على الشمعدانات بسبب مرور شاحنة ثقيلة قرب المبني.

- هكذا أيها الشاب - قال ديركين الطيب المُهان وهو يبتسم بمرارة ابتسامة
ساخرة - هذه هي مكافأة لقاء الغيرة والحمية ليال لا تشبع منها النوم، ولا الطعام،
ولا الشراب، والنتيجة واحدة دوماً: صفعه على الوجه. لعلك أنت أيضاً أتيت من
أجل ذلك؟ ليكن.. اضرب ديركين، اضرب، إن ساحتة موظفة لهذا الغرض على ما
يبدو، وقد تؤلمك يدك؟ خذ الشمعدان اذاً، واضرب به.

وعرض ديركين وجنتيه المنتفختين من خلف طاولة الكتابة، بشكل مغر. ابتسم
كوروتوكوف ابتسامة خجولة مائلة دون أن يفهم شيئاً. ثم أمسك الشمعدان من قاعدته
وهو يهوي به على رأس ديركين. الذي أخذ الدم ينفر من أنفه على الجوش. ثم هرب من
خلال الباب الداخلي وهو يصرخ: «أيها الحراس».

(1) - كوا ! - صاح بسعادة وقواق الغابة، الذي اندفع من بيت نورنبرغ
المرسوم على الجدار، ثم تابع صياحه وقد تحول إلى رأس أصلع:

- كلوكس - كلان⁽²⁾، سنكتب كيف تضرب العاملين!

تملكت الحماسة كوروتوكوف، لوح بالشمعدان وقدف به ساعة الجدار، فأجابت
بصوت راعد وبعثرة لعقاربها الذهبية، قفز كلسوينر من الساعة وتحول إلى ديك
أبيض مكتوب على صدره «الصادر»، واندفع عبر الباب بسرعة، بينما تعالي في
اللحظة ذاتها صرخ ديركين من خلال الأبواب الداخلية:
«ألق القبض عليه، إنه قاطع طريق!» - وطارت خطوات الناس الثقيلة في
الاتجاهات كلها، فاستدار كوروتوكوف واندفع هارباً.

(1) مدينة في ألمانيا أقيمت فيها المحكمة الدولية التي حاكمت كبار القادة العسكريين النازيين مرتين
الجرائم ضد الإنسانية واستمر عملها من 20/11/1945 حتى 1946/10/1.

(2) (Ku- Klan) منظمة سرية إرهابية عنصرية في الولايات المتحدة، أنشئت عام 1865
لمكافحة الحرية الزنجية والمنظمات التقدمية.

-11-

السينما البوليسية والهاوية

قفز السمين من البهو إلى المصعد. واندفع ككتلة من الشباك ثم هوى إلى الأسفل، وعلى السلم الضخم المتأكل هبطوا راكضين على الشكل التالي: الأول: هو القبعة السوداء الأسطوانية للرجل السمين، الثاني: الديك الأبيض «الصادر» وخلفه: الشمعدان الذي طار على دائرة معدنية فوق رأس أبيض حاد، ثم كوروتوكوف، فالفتى ذو السادسة عشرة حاملاً في يده مسدساً، وخلفهم جميعاً مجموعة من الناس يدبون بأحذيةهم العالية ذات الحدوات المعدنية.

أن السلم أنياباً برونزياء، وأوصدت الأبواب التي تقضي إلى بيت السلم. تدلّى أحد ما من الطابق العلوي، نحو الأسفل وصاح في البوّاق:

- أي قسم ينتقل من مكانه؟ لقد نسيتم الصندوق الناري، الذي لا يحترق!
أجابه صوت نسائي من الأسفل:

- قطاع طرق!!

كان كوروتوكوف أول من اندفع خارجاً من الأبواب الضخمة إلى الخارج وقد سبق القبعة الأسطوانية، والشمعدان. استنشق كمية كبيرة من الهواء الساخن وطار في الشارع. الديك الأبيض توأى داخل الأرض تاركاً رائحة بritisية نفاذة، المجتحمة السوداء هبطت من الهواء وعدت إلى جوار كوروتوكوف وهي تصيح بصوتٍ حادٍ ممطوط:

- إنهم يضربون أعضاء الجمعية أيها الرفاق!

كان المارة يتدافعون في اتجاهات مختلفة عن طريق كوروتوكوف، ويذبحون من تحت البوابات الحديدية. وراحت صفرات قصيرة تصدح وتصمت.

أخذ ما أخذ يغول ويولول، وانطلقت صيحات مبحوحة مضطربة تقول: «اقبض عليه»، ستائر معدنية أُنزلت مصدرة صريراً مزعجاً. رجل أعرج راح يردد جالساً على سكة التراموي:

- بدأت!! تطايرت الطلقات النارية الآن خلف كوروتوكوف، متالية بكثافة ومدوية بجذل كأصوات مفرقعات زينة شجرة الميلاد. كانت الرصاصات تأتيه مرة من الجانبيين ومرة من الأعلى، بينما انطلق هو مزاجراً مثل كير حداد، محاولاً الوصول

إلى المبني الضخم ذي الأحد عشر طابقاً، الذي يطل جانبه على الشارع العريض. أما فناوه فعلى زقاق ضيق. على زاوية البناء نفسه علقت لوحة زجاجية كتب عليها «RESTORAN IPIVO» وتشع على شكل نجمة، وثمة حوذى كهل ترجل من مقعد عربته إلى أرض الشارع وقد ارتسم على وجهه تعبير يدل على الفتور والارتقاء، وكان يردد:

- يا سلام! ما بكم أيها الأخوة من تطاردون؟

اندفع شخص من زقاق جانبي وحاول أن يمسك بكوروتكوف من ذيل معطفه، فانقطع ذيل المعطف وبقي في يده. انعطف كوروتكوف خلف الزاوية، وطار عدة أمتار، ليدخل فضاء البهو الزجاجي. وثبت فتى يرتدي حلقة رسمية ذات شرائط وأزرار مذهبة من قرب المصعد وقال باكيأ:

- أدخل يا عم، واجلس، لكن لا تضرب اليتيم!

اندس كوروتكوف داخل صندوق المصعد، وجلس على المقعد الأخضر مقابل كوروتكوف الآخر، وتنفس مثل سمكة على الرمل. اندس الفتى خلفه وهو ينشج، أغلق الباب، وتمسّك بالحبل، انطلق المصعد إلى أعلى، في هذه اللحظة دوت أصوات طلقات نارية في البهو الزجاجي، في الأسفل، وأخذت الأبواب الزجاجية تدور. كان المصعد يرتفع إلى أعلى بهدوء وغثيان، وقد هدا روع الفتى، الذي مسح أنفه بيده، بينما كانت الأخرى تلتقط على الحبل.

سأل الفتى بفضول وهو يحدق بكوروتكوف المنهاك:

- هل سرقت نقوداً أيها العم؟

أجاب كوروتكوف وهو يأخذ نفساً عميقاً:

- إننا نهاجم.. كلسوينير، وها هو يبدأ الهجوم المعاكس.

- الأفضل لك أيها العم أن تصعد إلى أعلى البناء، إلى غرفة البلياردو - نصحه الفتى - هناك يمكن أن تُترس، ولا سيما لو كان معك مسدس.

- هيا إلى الأعلى - وافق كوروتكوف.

دقيقة وتوقف المصعد بسلامة، فتح الفتى الأبواب، ونشق بأنفه قائلاً:

- أخرج أيها العم، واصعد إلى السطح.

قفز كوروتکوف، و أخذ يتلفت حوله و يُنصل. من الأسفل بدأ الضجيج يتزايد، ومن الجهة الجانبية وصلته أصوات نقرات كرات عظمية، خلف زجاج قاعة البلياردو، وتراءت له وجوه قلقة، قفز الفتى عائداً إلى المصعد، أغلق أبوابه على نفسه وهبط من جديد.

تردد كوروتکوف للحظة وهو ينظر نظرة نسر، ثم هتف كما لو كان في سادسة معركة:

«إلى الأمام»، دخل صالة البلياردو، امتدت أمامه ساحات خفوسرا، فوقها كرات بيضاء لامعة، وأمامها وجوه شاحبة. دوى في الأسفل، في مكان قريب، صوت خلق، و من مكان ما اندفع صوت تحطم زجاج وتناثر، رمى اللاعبيون عصيّ البلياردو الواحد تلو الآخر، وكأنهم تلقوا إشارة واضحة. اندفعوا يتخطّطون نحو الأبواب الجانبية.

أسرع كوروتکوف يوصد الباب الرئيسي بالملاج. ثم أقفل بقوة باب المدخل الزجاجي الذي يفضي من السلالم إلى صالة البلياردو. خلال لحظة تسليح بكرات البلياردو. ثوانٌ وتراءى لكوروتکوف أول رأس ينتصب بجانب المصعد، خلف الزجاج. طارت كرّة من يد كوروتکوف صافرة في الهواء ومخترقة الزجاج، فاختفى الرأس مباشرة. وومض مكانه ضوء شاحب، ثم ارتفع رأس ثان، وبعده ثالث.

وتطايرت الكرات الواحدة تلو الأخرى وتحطم زجاج الحاجز تماماً، وكجواب على قرع كرات البلياردو والزجاج المحطم الذي غطى السلالم دوى صوت زخات من الرصاص متابعة كدرزات آلة سنجر للخياطة، فاهتز المبني كلّه، و انحرف خط طويل في الزجاج والإطارات في الطابق العلوي، كما لو تم ذلك بسكين، سحابة من إسمنت الطينة التي كانت تتطاير كالبودرة وغطّت أرجاء صالة البلياردو.

أدرك كوروتکوف أن ليس بإمكانه الصمود في موقعه هذا. غطى رأسه بيده حاميًّا رأسه وركل برجله الجدار الزجاجي الثالث الذي بدت خلفه طبقة منبسطة من الإسفلت على سطح فسيح. هو الجدار الزجاجي وتناثر. تمكّن كوروتکوف تحت أزيز الرصاص أن يرمي على السطح خمس كرات، تدحرجت على الإسفلت مثل

الرؤوس المقطوعة قفز خلفها في الوقت المناسب، لأن زخات رصاص من الرشاش انخفضت قليلاً واحتقرت المكان الذي كان يقف عليه. وتعالى صوت مشوش:
- استسلم!

انفتحت أمام كوروتكوف مباشرة سماء شاحبة، شمسٌ غثة فوق رأسه. ونسيم وإسفلت جامد. المدينة في الأسفل و في الداخل كانت تنذر بعوبل هادئ ومضطرب قفز كوروتكوف على السطح الإسفلتي، ومسح المكان حوله، اختطف ثلاث كرات، تسلق الجدار ونظر إلى الأسفل، تجمد قلبه. انكشفت أمامه أسقف بيوت بدت صغيرة ومفلطحة، والساحة التي تزحف فوقها التراموايات، والناس الذين سدوا بحجم الخنافس، ولاحظ أجساماً رمادية اللون، تراقص متوجهة إلى الداخل من خلال شق الزقاق، وخلف تلك الأجسام لعبة ثقيلة مزيينة ببرؤوس ذهبية لامعة.

- لقد حاصروني - انفجر كوروتكوف - رجال الإطفاء!

بعد أن اعتلى الجدار رمى كوروتكوف ثلاث كرات الواحدة تلو الأخرى، صعدت الكرات في البداية، ثم رسمت قوساً، وهوت إلى الأسفل. تناول كوروتكوف ثلاث كرات أخرى وصعد الجدار من جديد، لوح بها ورمها. لمعت بلون فضي، ثم تحولت وهي تسقط إلى الأسفل سوداء، ثم التمعت من جديد واحتفت. تهيأ لكوروتكوف أن "الخنافس" هرعوا مضطربين إلى الساحة التي تغمرها الشمس. انحنى كوروتكوف كي يلتقط دفعة أخرى من الذخيرة، لكن الوقت لم يسعفه، بدأ بشرٌ في قاعة البلياردو يصدرون قرقعة وأصوات تكسر الزجاج، لقد تنااثروا في المكان مثل حب البا زيلاء، وها هم يتسلقون السطح. تطايرت قبعات رمادية، ثم معاطف رمادية. ومن خلال الزجاج العلوي ودون أن يلمس الأرض طار العجوز ذو الكتزة نصف الصوفية للملائكة، ثم انهار الجدار تماماً، وانزلق بشكل رهيب على عجلات كلسوتير الحليق وبين يديه بندقية قديمة

- سلم نفسك ! - انطلقت أصوات من الأمام والخلف والأعلى، وغطى عليها جميعاً صوت عميق مدوٍ لا يحتمل، كصوت ارتظام قدر نحاسي !

- طبعاً - صاح كوروتكوف بصوت ضعيف

-طبعاً، خسرت المعركة.. تا..تا..تا

وغيَّى على شفتيه بوق الانسحاب.

تفجرت في روحه شجاعة الموت. صعد كوروتکوف عمود الجدار، محاولاً التشبث به والتوازن. تأرجح عليه. انتصب فجأة بقامته المديدة، صاح:

- الموت ولا العار!

كان ملاحقوه على بعد خطوتين منه، شاهد كوروتکوف الأيدي الممدودة نحوه. وكتلة اللهب التي خرجمت من فم كلسونير باتجاهه. لجة الشمس أوحت لكوروتکوف بما جعل روحه تتثبت وتمتلئ، أطلق صرخة نصر حادة وقفز طائراً إلى الأعلى، وللحظة انقطع تنفسه. بشكل غير واضح، غير واضح ابداً شاهد شهاباً بشقوب سوداء، كأنه ناتج عن انفجار ما، طار محاذيا له إلى أعلى، ثم شاهد بشكل واضح جداً كيف أن الشهاب سقط إلى الأسفل، أما هو نفسه فقد واصل ارتفاعه إلى أعلى إلى الشق الضيق من الزقاق، الذي اتضاع أنه فوقه. ثم اصطدمت الشمس الدموية برأسه محدثة دويًا، وما عاد يشاهد شيئاً بعد ذلك. ■

قصص أطانیت

زيغفريد لنتس

ت: د. نبيل الحفار

يعد زيفيريد لنتس، منذ مدة طويلة، واحداً من أهم الأدباء الألمان، سواء في مرحلة أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية أم في الأدب المعاصر.

ولد زيفيريد لنتس في 17.3.1926 في بلدة ليك Lyck في منطقة البحيرات المازورية في بروسيا الشرقية (بولونيا حالياً). بعد الإفراج عنه من المعتقل الإنكليزي لأسرى الحرب الألمان، ذهب إلى هامبورغ حيث درس في جامعتها الفلسفة والأدب الإنكليزي وتاريخ الأدب الألماني، وعمل بين 1950 – 1951 محرراً في جريدة «العالم»، تفرغ بعدها للكتابة الأدبية في هامبورغ. ومع روايته الأولى «كانت الصقر في الجو» نجح الكاتب في كسب النقد والقراء إلى صفه. وحتى اليوم ما زال أدب لنتس يتميز بربط المصادر الإنسانية بالقضايا الاجتماعية الراهنة، من دون إغفال حاجات دوائر واسعة من القراء، على الرغم من طموحاته الأدبية الجلية.

تحمل معظم أعمال لنتس طابعاً نقدياً (كما في روايته «رجل في التيار» 1957 أو «خبز وألعاب» 1959 التي تعد من الروايات الألمانية القليلة الناجحة التي تناولت موضوعاً من عالم الرياضة). بما في ذلك المرحلة النازية خلال التاريخ الثالث. وتعد رواية «ساعة ألمانيا» من أهم نجاحاته حتى على الصعيد العالمي، يسرد فيها الشاب زيفي يبس

قصة والد» وهو شرطي من شمالي ألمانيا، اعتبر واجبه الحيادي خلال المرحلة النازية مراقبة صديقه نازن الذي منعه السلطة من ممارسة الرسم. وتعتبر هذه الرواية حتى اليوم بمنزلة الفضح الأعمق تأثيراً لمفهوم الواجب القذر تجاه السلطة، وفهمت من قبل كثيرين كمعالجة فنية تحرر الإنسان من قيود هذا المفهوم السائد.

بعد «ساعة ألمانيا» تالت الروايات الكبرى: «القدوة» 1973، «متاحف الوطن» 1978، «الخسار» 1981، «ساحة التدريب» 1985، «العصيان» 1994، والتي رفعت لنتس إلى مصاف كبار الروائيين الألمان المعاصرين مثل هايتيش بل وغوتنترغراس ومارتين فالزر. يشمل إبداع لنتس الأدبي جميع الأجناس الأدبية، فقد كتب للمسرح «عصر الأبراء» 1961 وللإذاعة مسرحية «تفتيش البيت» 1967، ومقالات جمعت ونشرت عام 2001 بعنوان «تكهنات حول مستقبل الأدب». ويعود لنتس في نظر كثيرين من القراء أحد معلمى القصة القصيرة ولا سيما في مجموعاته ذات الطابع الساخر مثل «رقيق مثل زليخة» 1955، و«حكايات ليمن» 1964، أو «روح ميرابل» 1975.

ترجمت أعمال لنتس في ثلاثين بلداً إلى اثنين وعشرين لغة، وقد بلغ مجموع طبعاتها ما يقارب 20 مليون نسخة. وقد حصل الكاتب على كثير من التكريمات والجوائز على أعماله الأدبية، منها: جائزة غرهارت هاويتمان، وجائزة توamas من، وجائزة السلام لتجارة الكتب الألمانية، وجائزة بقاريا الأدبية، وجائزة غوته من مدينة فرانكفورت على الماين، إضافة إلى اعتباره منذ 2.12.2004 مواطن شرف في ولاية شلنيفиг - هولشتاين. وقد ركزت هذه الجوائز على فرادة أدب لنتس وأبرزت دور التزامه الذي لا يتزعزع على الصعيد السياسي الاجتماعي الاقتصادي.

(1)

المرشد النفسي

الحقوني بمكتب فُتسلْ فيتكو المرشد النفسي في مجلتنا معاوناً له. لم يسبق لي أن عملت لإنسان كما لفُتسلْ فيتكو. شعره قصير أسود، عيناه توحيان بالتأمل العميق، وفمه وابتسامته الدائمة تشعراً بك بالطيبة، وعلى وجهه كله الأشبة بالعجبينة يسود تعبير غامض بالطيبة، وبهذه الطيبة كان يمارس عمله. بصبر يرافقه مشروب الجن والطيبة كان يقرأ آلاف الرسائل التي كان يحملها المراسل لاهثاً إلى مكتبه: رسائل المهمومين والوحيدين والباحثين عن النصح. لا يمكن لأحد أن يقدر وزن الرسائل، الوزن الحزين للرسائل التي يوجهها القراء إلى فُتسلْ فيتكو. كانوا يكتبون له عن كل همومهم ومشاكلهم الميشوس منها وعن رغباتهم، وكان دائماً جاهزاً بتصاححه. كان يعرف كيف يجيب على سيدة لا أصدقاء لها، وكيف يواسى ربة بيت يأكل زوجها ليلاً من البراد. ويقرر من دون مراجعة ما إذا كان على الإنسان أن يتزوج حبيبة شبابه: لم يسبق لقارئ طرح عليه سؤالاً أن خرج خاوي الوفاض، كالسكرتيرة غير المتأكدة مما إذا كان يجوز أن يوصلها رئيسها بسيارته إلى بيته؛ وكذلك الشاب الذي لم يرفع حمواه الكلفة معه أثناء مخاطبته حتى الآن وكالأرملة التي منتها ابنتها الطمرة والعديدة من تناول الكريمة، جميعهم دون استثناء كانوا يحصلون منه على مواساة شخصية إضافة إلى النصح. لم يكن ثمة ما يفوت فُتسلْ فيتكو أو يغض النظر عنه: كان قادراً على اتخاذ القرارات بشأن كل ما يوجد تحت الشمس أو على تقديم المواساة أو تهدئة الخواطر. كان يجمع ما بين الأوصاف المتفرقة ويبعد الهموم الضاغطة، ويضيف البشاشة في أجوبته إلى الرسائل التي تفتقر إليها. وحين يعجز الجميع عن تقديم النصح كان فُتسلْ فيتكو يتقدم به معتمداً على الخبر والجن والطيبة.

لقد سُمح لي بمساعدة، أنا وسكرتيرنا إلزا كوسولait: كنا ننظر إليه بإعجاب وهو يسحب إلى غرفه صندوق الرسائل المحزومة بالخيطان، ثم وهو يركع ليفك الخيطان، فيما وجهه الطيب محنى بعمق، غارقاً في الأحلام فوق محتواها. كان الإعجاب أقل ما يمكن أن نظيره تجاهه. عندما كان يلقي علينا التحية كان نشعر بسعادة دافئة، وبفرح حار عندما يطلبنا إليه.

منذ اليوم الأول لعملني معه طلبني إليه، دعاني للجلوس بكل احترام، عرض علي مشروب الجن في فنجان الشاي وتفحصني مطولاً بطبيته الغامضة: «اسمع أيها الفتى». قال فجأة. «نعم»، أجبت.

«التأكـلـفـ بـمـشـوارـ مـنـ أـجـلـيـ أـيـاـ الفـتـىـ. يـمـكـنـ الـذـهـابـ مـشـياـ، فـالـمـكـانـ لـيـسـ بـعـيـداـ. لـنـ تـفـعـلـ شـيـئـاـ سـوـىـ تـسـلـيمـ رـسـالـةـ إـلـىـ مـسـكـنـيـ الـقـدـيمـ.» «بـسـرـورـ»، قـلـتـ، «بـكـلـ سـرـورـ.»

«أعطاني الرسالة وانطلقت — كانت سنواتي الأولى في تعلم المهنة صعبة. ومن دون تلاؤ بحثت عن الشارع ثم عن البناء الذي كان قليلاً هادئاً وكثيبة حيث سكن فتسلل فيتوك سابقاً. ضغطت الجرس، انتظرت ثم ضغطته مرة ثانية، فتباهمي إلى صوت خطوات خفيفة متربدة، ثم سمعت صوت سحب سلسلة الأمان وفتح الباب بحذر. وقفـتـ في الفتحـةـ امرـأـ عـجـوزـ نـحـيلـةـ، وـعـلـىـ وـجـهـاـ الأـشـبـهـ بـوـجـهـ عـصـفـورـ صـغـيرـ بـدـاـ الـاستـيـاءـ مـنـ مـشـقـةـ نـزـولـ الـدـرـجـ، سـأـلـتـيـ عـنـ سـبـبـ الإـزعـاجـ: «رسـالـةـ»، قـلـتـ.

نظرت إلي بدهشة.

«رسالة من السيد فيتوك.»

مدت يدها، أخذت الرسالة بسرعة، مزقت الغلاف وبدأت تقرأ. ورغم أن وجهها كان منكساً رأيت عليه تعبير ازدراء واضح واحترار وقور وحدق نبيل: لم تنه قراءة الرسالة. رفعت رأسها، كورت الرسالة في يدي وقالت: «خذ. كان بوسع هذا المتشدد أن يوفر على نفسه إعلان الإخلاص، فقد طردناه مسبقاً.»

نظرت إليها مبهوتاً، وبرعب العاجز قلت لها:

«لكن هذه الرسالة من فتسلل فيتوك.»

«رأيت ذلك»، قالت وتابعت: «ونحن سعداء لأنه قد اختفى من هذه الدار». أغلقت الباب. سمعت خطواتها الخفيفة المترددة وسمعت باباً يُصفق في الدار. استدرت على عقبي حائراً وعدت إلى مكتب المجلة.

أعطيت الرسالة لفتسل فيتكلو، ابتسم عندما أمسكها بيده، ابتسم بكل غموض طيشه ثم ملساها أخيراً بالمسطرة بعناية ووضعها في جيبه العلوى، فرسائل المهمومين أكثر أهمية ولا يجوز أن تتنظر. كان قد جمع بعضها أمامه وطلب إلزا كوسولait وأملأ عليها أجوبة عموده في المجلة: كيف على المرأة أن تتصرف في حال خيانة الزوج، كيف يمكن لفتاة شابة أن تعزى نفسها عن ولادتها بقدمين كبيرتين، ما هي الأمور الممكن القيام بها لمواجهة جدة متطرفة. أصغينا إلى صوت إملائه الناعم، وأمعنا التفكير بطريقته في إدارة العالم وتحقيق الرغبات الجوهرية. بعينين مغمضتين وهو يرتشف الجن من فنجان الشاي كان يملئ النصيحة تلو الأخرى من أجل خير العصر.

وبعد أن نصح بكل ما عنده من مواساة وإرشاد طلبني إليه ثانية.
«يا فتي» قال، «بإمكانك أن تؤدي لي خدمة. هاك هاتين العلبتين لابني، فيما ألعاب، أشياء صغيرة تجلب الفرح: بإمكانك إيصالهما إليه». «بسرور» قلت، «بكل سرور».

«صغيري يقيم في السكن الداخلي في الضاحية»، قال وتابع: «يمكنكأخذ القطار إلى هناك، وسأدفع لك المال بعديذ». «أسافر إلى الضاحية بكل سرور»، قلت.

ركز عينيه علي، نظر إلي بحب وتأمل، ناولني العلبتين وصرفني. باشرح ركب القطار إلى الضاحية المحاطة بالغابات، حيث يقع السكن الداخلي على منحدر هضبة عالية تطل على النهر: رأيته أمامي يتلاأً بالبياض محاطاً بسور. اقتربت منه على طريق مفروشة بالحصى، تجاوزت غرفة البواب، عبرت شرفة الاستراحة حيث انتشر التلاميذ معرضين أجسامهم للشمس، إلى أن وصلت إلى غرفة الشؤون الإدارية. سلمت العلبتين إلى رجل أعرج يرتدي ثياباً جيدة، فأخبرني بأنه سيعمل على إيصالهما فوراً إلى ابن فتسيل فيتكلو مباشرة: اطمأنيت وغادرت الغرفة. ولم أكد أبلغ غرفة البواب ذات الجدار الزجاجي حتى لحق بي فتى مضطرب مقترباً

بخطوات سريعة والعلبتان تحت إيطيه. كان أشقر الشعر، سد الطريق أمامي بذراعيه، مدًّا إلى العلبتين وقال:

«هاك، خذ. أعدهما إليه.»

«لكنهما من أجلك»، قلت مؤنبًا: «من أيك»
«لهذا تحديداً»، قال: «ارمهما في وجهه، لا أريد شيئاً منه. وعليه أن لا يزورني هنا بعد الآن»

«هل اسم عائلتك فيتكتو؟» سأله.

«نعم»، قال وتابع: «للأسف. أعد له هذه الأشياء»

أخذت منه العلبتين متربدةً، بقيت واقفاً أنظر إلى الصبي الذي اخترى بسرعة، بل بسرعة كبيرة من دون أن يلتفت إلى الوراء ثانية. أردت هذه المرة أن أنفذ مهمتي، لم أرغب أن يخيب أمل فنتسل فيتكتو، ولهذا سلمت العلبتين للباب الذي وعدني بإيصالهما إلى المرسل إليه.

تمكنت بهذه الطريقة من أن أوفر على فنتسل فيتكتو ألم الشعور بالرفض، فلن يحتاج للاشغال به ويبقى متفرغاً لرسائل المهمومين الذين لديه لهم جميعهم ما يقوله وما ينصحهم به.

وبالصبر والجن والطيبة الغامضة كان يغرف الحكمة المفيدة من بشر روحه الذي لم ينضب، مما زود فنتسل فيتكتو بالنصائح المخففة للآلام لكل ما يصله من رسائل، مثل: ما إذا كان على كل من الزوجين أن يمضي إجازته وحده، وما إذا كان يجوز تصغير فم كبير بالمكياج، وما إذا كان على المرأة أن تكون متساهلة أم تقطع رأس القط من ليلة العرس: جميع أسئلة العصر الجوهرية كانت حلولها متوافرة عند فنتسل فيتكتو مرشدنا النفسي. كان يحق لكل من يتوجه إليه أن يأمل بأن فيتكتو سينضح بكل ما فيه إيثاراً للآخرين.

أما أنا فلم تسنح لي الفرصة إلا لأن أنصح من أجله: فكنت سعيداً بحمل الرسائل إلى مكتبه، وأشتري له الجن بكل سرور وأغسل الفناجين المستخدمة، وعندما كان يطلب مني إيصال رسائله الخاصة كنت أنفذ المهام بكل طموح. فكما كان يضحي من أجل الآخرين كنت أضحي من أجله.

ولهذا لم أشعر بغمٍ عندما رجاني ذات يوم بعد انتهاء الدوام أن أسلم رسالة إلى حانة، بل خطوت على الطريق سعيداً. كانت الحانة في قبو عمارة واسع وحالٍ

بأرضية إسمنتية وطاولات مفروكة بورق الزجاج. لم يكن في الحانة أحد غيري، تقدمت إلى البار الملمع وانتظرت، تجشأت، وعندما لم يأت أحد قرعت كأسين ببعضهما، عندها ظهرت من وراء ستارة بنية اللون امرأة جميلة ومتعبة بظلال حادة تحت عينيها. توجهت بمئزرها الأبيض إلى وراء البار ورفعت يدها إلى صنبور البيرة، لكنني أشرت إليها أن لا.
ناولتها الرسالة قائلاً: «لك».

تناولت الرسالة، قربتها من مصدر النور وقرأت اسم المرسل، وفجأة تجمد وجهها وتبدت عليه مرارة قديمة، مزقت الرسالة من دون أن تقرأها ووضعت المزق في جيب مئزرها.

«أنا آسف»، قلت بصورة عفوية.

«لا بأس» قالت وتابعت: «الأمر سيمضي، بل لقد مضى». وتغيرت عيناهما المكدوستان بالدموع.

«أيمكنني أن أفعل شيئاً؟» سألتها.

هزت رأسها نفياً.

«لا»، قالت: «لم يعد بالإمكان فعل أي شيء، فقد انتهى كل شيء». أخبر زوجي بأنني قدمت طلب الطلاق. لا تخبره بأكثر من ذلك.
«أنا أعمل عنده». قلت.

«يؤسفني ذلك»، قالت واستدارت بيضاء، ويدها في جيب مئزرها، توجهت نحو ستارة البنية وسحبتها جانباً. رأيت كتفيها ترتجفان.

غادرت الحانة بهدوء وصعدت الدرجات الإسمنتية النظيفة، كان الطقس في الخارج عاصفاً وبدأت أشعر بالبرد. مشيت باتجاه مكتب المجلة. كان الطابق العلوي لا يزال مضاء، ففنتسل فيكتو كان ينتظري، إذ أراد الحصول على الجواب مساء هذا اليوم. عندما دخلت عليه كان جالساً أمام كومة من الرسائل وفنجان جن، والنظرة الأولى التي واجهتهني عند دخولي كانت حادة وقاسية، قاسية لدرجة أني ارتعبت، ولكن سرعان ما احتفى عن وجهه هذا التعبير لتغطي الطيبة مكانه، الطيبة الغامضة التي كان ينصح عبرها جميع المهمومين في العالم ويساعدهم.

«ما الأمر يا فتى»، سألني: «ما الذي جرى لك؟»

«أظن لا شيء»، قلت.

«هل سلمت الرسالة؟»

«نعم»، أجبت.

«وهل أحضرت لي شيئاً معك؟»

«الطلاق»، قلت: «لقد قدمت زوجتك طلب الطلاق.»

برق في عينيه بسرعة نوع من الرضا، أو تنهيدة ارتياح، لكنه سرعان ما ضبط نفسه، أشار إلى كومة الرسائل أمامه وقال بلهفة:

«إنها ما تزال تنتظرني يا فتى. جميعهم ينتظرون أن أقول لهم شيئاً. هناك كثير من الناس بحاجة إلى مساعدة، ولا أستطيع أن أخذلهم.»

وغرق عميقاً وحالماً في دراسة الرسائل، أما أنا فقد غادرت. نزلت الدرج بهدوء وأنا أفكر بالغد، واتابني شعور كمن سقط بوجهه في كومة رماد...»

(2)

تلك الليلة في الفندق

أخذ المناوب الليلي في الفندق يمر برأس أصعبه ذي الظفر المفروض على السجل وهو يرفع كتفيه متأسفاً، ملتفتاً بجذعه نحو اليسار بحيث كان قماش بذته الرسمية ينشد تحت إيطه بصورة خطيرة.

«هذه هي الإمكانية الوحيدة»، قال وتابع: «ففي مثل هذا الوقت المتأخر لن تحصل على غرفة منفردة في أي مكان. أنت حر طبعاً أن تسأل في فنادق أخرى. لكنني أقول لك منذ الآن إنك عندما تعود إلينا خاوي الوفاض، لن يكون بوسعنا خدمتك. فالسرير الفارغ في الغرفة المزدوجة والذي لا تريد قبوله - لا أدرى لأية أسباب - سيكون قد شغله رجل متعب آخر».

«طيب»، قال شقام وتابع: «سأخذ السرير. ولكن، أرجو أن تفهمني، أرغب في معرفة شريك في الغرفة؛ ليس حذراً، بالتأكيد لا، فليس لدى ما أخاف عليه. هل شريكي موجود؟ يمكنني أن أقول شريكي عمن سأقضى معه الليلة أليس كذلك؟»
«نعم، إنه موجود ونائم؟»

«نائم»، كرر شقام. طلب استمارة التسجيل، ملأها، ناولها للمناوب الليلي ثم صعد. تباطأت خطوات شقام لا إرادياً عندما اقترب من باب الغرفة التي تحمل الرقم الذي ذُكر له. قطع تنفسه على أمل سماع أصوات قد تصدر عن الغريب في الداخل، ثم انحنى باتجاه ثقب المفتاح. كانت الغرفة معتمة. وفي تلك اللحظة سمع خطوات تصعد الدرج، وكان لا بدّ له من أن يتصرف. بوسعه مثلاً أن يغادر كمن تاه بين الدهاليز. والحل الآخر هو أن يدخل الغرفة التي أتيحت له دخولها والتي ينام رجل في أحد سريريها.

أغلق شقام باب الغرفة وراءه، قفله ثانية وبحث بكفه عن مفتاح النور، لكنه توقف فجأة، إذ سمع صوتاً إلى جانبه، فاستنتج أن السريرين بقربه مباشرة. كان الصوت عميقاً وحازماً.

«قف! لا تشعل النور. رجاء من أجلي اترك الغرفة معتمة». «هل كنتَ بانتظاري؟» سأله شقام مرعوباً، ولم يتلق جواباً عن سؤاله. وبديلاً من ذلك قال له الغريب:

«لا تتعثر بعكازِي، واحذر أن تقع فوق حقيبتي المنتصبَة في وسط الغرفة تقريباً. سأرشدك حتماً إلى سريرك: امشِ ثلاث خطوات إلى جانب الجدار ثم انعطِف نحو اليسار وامشِ ثلاث خطوات أخرى، وعندَها ستلمس عارضة السرير». انصاع شقام: وصل إلى سريره، خلع ثيابه وانسل تحت الغطاء. كان يسمع تنفس الآخر وشعر بأنه لن ينام من فوره.

وبعد برهة قال متربداً: «بالمناسبة، أسمى شقام». «أها.» قال الآخر.

«نعم.»

«هل أتيت لحضور مؤتمراً؟»

«لا. وأنت؟»

«لا.»

«التجارة؟»

«لا، لا علاقة لي بالموضوع.»

«ربما كان سبب قدومي إلى المدينة هو الأغرب بين سائر الناس.» قال شقام. سمعت من المحطة المجاورة حركة قطار، فارتجمت الأرض واهتز السريران اللذان ينام فيما الرجال.

«أجئت إلى المدينة كي تتحرر؟» سأله الآخر.

«لا، أجاب شقام «هل يبدو علي ذلك؟»

«لا أعرف كيف تبدو، فالغرفة معتمة.» قال الآخر.

وبيصوت فرح يشوبه الخوف شرح شقام قائلاً: «أعوذ بالله. عندي ابن، يا سيد... (لكن الآخر لم يذكر اسمه)، ولدُ مسكيٍّ، وبسببِه سافرت إلى المدينة.»

«هل هو في المستشفى؟»

«ولماذا؟ إنه في صحة جيدة، قد يكون شاحباً قليلاً، ممكناً، لكنه عدا ذلك في تمام الصحة. أردت أن أخبرك عن سبب وجودي أنا هنا، عندك في هذه الغرفة. وكما

ذكرت، الأمر مرتبط بابني الصغير، فهو بالغ الحساسية مثل زهرة الست المستحبة التي تتغلق على نفسها لمجرد سقوط ظل عليها.»
«إذن، فهو في المستشفى.»

«لا»، صاح شقام، «قلت لك إنه صحيح البنية من جميع النواحي. لكنه معرض للخطر، هذا الصبي الصغير له روح شفافة، وهي ما يشكل الخطر عليه.»
«ولماذا لا ينتحر؟» سأله الآخر.

«ما هذا الكلام، إنه مجرد صبي غير ناضج بعد في مثل عمره! لماذا تسأل مثل هذا السؤال؟ لا، سبب تعرض ابني للخطر هو كالتالي: كل صباح عندما يذهب إلى المدرسة – وهو بالمناسبة يذهب إليها وحده – عليه كل صباح أن يقف عند الحاجز متظراً عبر قطار الصباح. يقف الصبي الصغير هناك ويلوح، يلوح بيديه بقوة وودٍ و Yas.»
«وماذا بعد؟»

«بعدها»، أجاب شقام، «يتبع طريقة إلى المدرسة، وعندما يعود إلى الدار يكون مضطرباً ومرتبكاً، ويبكي أحياناً. لا يكون قادرًا على كتابة واجباته المدرسية، ولا يرحب في اللعب ولا في الكلام: وقد مضت شهور وهو على هذه الحال، يومياً. وأشعر أنني سأفقد الصبي نتيجة لذلك!»
«وما سبب سلوكه هذا؟»

«اسمع»، قال شقام، «الأمر غريب: فالصبي يلوح بيده، وبما أنه ينظر إلى القطار بحزن، فلا أحد من الركاب يرد على تلويحته بمثلها. وهذا يؤثر في صميم قلبه، بحيث بدأنا – زوجتي وأنا – نخشى عليه كثيراً. إنه يلوح وما من مجيب. لا يمكن طبعاً أن تعبر المسافرين على ذلك، ومن العبث والسطح أن تصدر أوامر بهذا الصدد، ولكن...»

«وأنت يا سيد شقام ت يريد أن تمتص حزن ابنك بأن تركب قطار الصباح وتلوح لصغيرك؟»

«نعم»، قال شقام، «نعم.»
«بالنسبة إلي»، قال الغريب، «الأطفال لا يهمونني في شيء. أنا أمقتهم وأتجنبهم، فبسببهم، إذا توخي المرأة الدقة، فقدت زوجتي. لقد ماتت مع الولادة الأولى.»

«يؤسفني ذلك»، قال شقام ونصب كوعه ليُسند رأسه بكتفه على الوسادة، غمر جسده دفءٌ لطيفٌ وشعر بأنه أصبح قادراً على النوم الآن.
«ستأخذ القطار باتجاه كورتساخ أليس كذلك؟» سأله الآخر.
«نعم.»

«أليس هناك ما يقلقك في ما أنت مقدم عليه؟ بصرامة: ألا تخجل من نفسك بأنك تخدع ابنك الصغير؟ فما ستقدم عليه، وعليك الاعتراف بذلك، هو خدعة صريحة، عملية غش.»

انتفض شقام قائلاً: «كيف تسمح لنفسك بهذا الكلام يا رجل، بل كيف خطر بيالك أساساً!» ترك رأسه يسقط على الوسادة، سحب الغطاء فوقه، بقي لفترة يدير الأفكار في رأسه إلى أن غفا.

عندما استيقظ صباحاً تبين له أنه في الغرفة وحده. نظر إلى الساعة وارتعب، فحتى انطلاق قطار الصباح، لم يبق أمامه سوى خمس دقائق، ويستحيل أن يلحق به الآن.

وصل إلى داره بعد الظهر محطمًا وخائب الأمل، إذ لم يكن بوسعه قضاء ليلة أخرى في المدينة.

فتح ابنه له الباب، وكان سعيداً، بل يطفح فرحاً، رمى نفسه عليه وهو يضرب بقبضتيه على فخذي أبيه صاححاً:
«القد لوح لي أحدهم، ول فترة طويلة.»
«بعكازه؟» سأله شقام.

«نعم بعضاً، ثم ربط منديله حول العصا وأبقاها ممدودة من نافذة القطار إلى أن غابت عن ناظري.» ■

د. متابعات

صحراء ◎

حصة منيف



صحراء

حصة منيف

«صحراء» هو عنوان للرواية الأشهر للكاتب الفرنسي «لو كليزيو» Le Clezio الذي فاز بجائزة نobel للآداب. ليست هذه الرواية هي عمله الأخير بل نشرت في عام 1980. وعلى الرغم من أنه كان قد أصدر أعمالاً عديدة قبل ذلك إلا أن رواية «صحراء» هي التي ثبّتت له موقعاً مرموقاً في عالم الرواية العالمية ولكن لماذا تحدث عن هذه الرواية الآن وقد كتبت قبل عشرين عاماً؟

الواقع أن الرواية ترجمت إلى الإنجليزية مؤخراً. وعلى الرغم من أن «لو كليزيو» فاز بأهم جائزة أدبية عالمية إلا أن لم يكن معروفاً إلا للقلة من غير قراء الفرنسية. فهو شخصياً يميل إلى الاعتزال ويعيش حياته متنقلًا بين بلدان عديدة ويركز في أعماله على أقوام حاربهم وهمشتهم الحضارة الغربية الحديثة. نشر «صحراء» بالإنجليزية قبل باهتمام يصل إلى درجة الدهشة لدى النقاد في الولايات المتحدة. وفي هذا النطاق نشرت صحيفة «نيويورك تايمز» في

ملحقها الأسبوعي لآخر الإصدارات مقالاً حول الرواية نشرية «إليزابيث هيوز» (Elizabeth Hews) تقول فيه: «كان حضور «لوكليزيو» ضعيفاً إلى أقصى درجة قبل منحه جائزة نobel. وقد يذكر القراء، أو لا يذكرون ذلك الشاب الوسيم الذي يحمل جنسيني فرنسا وجزيرة «موريشيوس». وهي جزيرة في المحيط الهندي كان لواليه علاقه وثيقة بها. فقد كانت مستعمرة فرنسية ثم استولت عليها بريطانيا في عام 1810. ولد لوكليزيو في مدينة نيس بجنوب فرنسا في عام 1840. وحين كان في الثامنة من عمره انتقلت العائلة إلى نيجيريا حيث أوفد والده ليعمل طبيباً هناك إبان الحرب العالمية الثانية. نشأ إذن في مجتمعات متعددة وكان يتقن اللغتين الفرنسية والإنجليزية، وتنقل في مراحل دراسته بين فرنسا وبريطانيا إلى أن نال درجة الدكتوراه التي تناولت التاريخ المبكر للمكسيك. كما درس في جامعات متعددة في كلٍ من بانكوك (عاصمة تايلاند) ومدينة مكسيكو بالإضافة إلى مدن أميركية مثل بوسطن وأوستن ونيويورك وأماكن أخرى كثيرة.

بدأ لوكليزيو يكتب في الفترة التي تلت موجة الوجودية والرواية الحديثة. وقد حاول أن يرتقي بالكلمات فوق المستوى المتدني للغة اليومية، كانت كتاباته الأولى تعالج الأزمة وحالة الاضطراب والفزع التي تسود في المدن الغربية الرئيسية كما تصورها مجموعة القصص القصيرة التي نشرها في البداية وتحمل عنوان «الحمى والطوفان». وفي نهاية السبعينيات عاد «لوكليزيو» الذي يعرف بلدان عديدة، كما أسلفنا، عاد لممارسة عادته السابقة وهي السفر لاستلهام موضوعات جديدة لكتاباته واستكشاف أماكن قصبة وحضاريات بدائية.

روايته «صحراء» تحوي مشاهد هائلة تصور ثقافية ضائعة في صحراء الشمال الإفريقي يقابلها تصوير لأوروبا من منظور مهاجرين غير مرغوب بهم. الشخصية الأولى في الرواية هي عاملة جزائرية مهاجرة اسمها «لala» وهي تمثل نقيراً ل بشاعة ووحشية المجتمع الأوروبي.

تقول «إليزابيث هيوز» في مقالها بنويورك تايمز: يعتبر نشر رواية «صحراء» في الولايات المتحدة حدثاً إذ إنه يقرب أحد أبرز الكتاب الفرنسيين لجمهور

القراء الإنجليزية. فهي رواية غنية، لاذعة، شاعرية، استفزازية تعالج قضايا شاملة ذات أبعاد تاريخية واسعة..

وهي تتميز ببراعة فائقة، ولذا فهي تُظهر بجلاء جوهر قدرات «لو كلزيو»، إذ تعالج قضايا ما تزال قائمة حتى الآن بعد ثلثين سنة من كتابتها، بما فيها ميراث وانعكاسات العهود الاستعمارية. يجدل الكاتب قضتين تمتدان على مدى القرن العشرين بكامله. فهي تعالج قصة المرحلة الأخيرة من حياة «الطوارق»، وهم المحاربون الصحراويون الذين يطلق عليهم مسمى «الرجال الزرق» حيث عمل الجيش الاستعماري الفرنسي على دفعهم إلى خارج أراضي أجدادهم في شمال إفريقيا كما ساهم في ذلك وما اصطلاح على تسميته « بالنظام الجديد». أما القصة الثانية فهي تعالج بالمقابل عذابات الأجيال اللاحقة من سكان هذه الصحراء الذين اصطادتهم المشاريع ومدن الصفيح والأكواخ في مدن طنجة (في أقصى غرب المغرب العربي) ومرسيليا الفرنسية.

الشخصيات الرئيسية في الرواية هي «نور»، ذلك الفتى قوي البنية الذي يرتحل شمالاً عبر الصحراء الغربية في قافلة من قبائل البربر الرحل، وشابة يتيمة حالية نحاسية اللون، وهي لاـ التي تنحدر من قبائل الطوارق. أصولها هذه تساعدها على تحمل مصاعب الحياة التي يعيشها المهاجرون في سبعينيات القرن العشرين.

هناك شخصيات ثانوية تاريخية مثل «الشيخ محمد العيددين» الذي يوقره شعبه بينما يعتبره الفرنسيون المتعصبون بمثابة شيطان رجيم، وكذلك شخصيات أخرى وكأنها من الحكايات الشعبية مثل «الحاربافي»، وهو راعٍ آخرس ولكنه يستطيع التواصل مع الحيوانات، ونعمان الصياد العجوز الذي يروي للبطلة «لاـ» حكايات تتسم بالحكمة. غير أن القوة المهيمنة في صحراء هي الأرض نفسها. ولهذا فإن خلو العنوان من «أـ التعريف» يوحـي فيما يبدو بأن تلك الأرضيـ، بصخورها المثلثـة، وحرـها اللاـهـبـ، وكـبانـ رـمالـهاـ التـيـ تـابـعـ دونـ انـقطـاعـ، وـموـجـاتـ مـسـاحـةـ لـاـ نـهاـيـةـ لـهـاـ، كـلـ هـذـاـ لـيـسـ مجـرـدـ مـسـرحـ لـلـأـحـدـاثـ، بلـ هوـ مـمـلـكـةـ، مـلـاـذـ وـحـالـةـ ذـهـنـيـةـ.

تمضي «صحراء» الهوينا في سردها، كما تقول هيوز، مبتدئة برحمة متعرجة شاقة عبر الصحراء، وبلغة «لوكليزيو» الخاصة. الوصف دقيق، تفاصيل معاناة الناس، المشاهد المتكررة للسماء، والطيور، والريح، والنور.

موجات طويلة من السرد تستهدف إشباع نهم القارئ والهيمنة عليه وكأنها الموسيقى. والتكرار في السرد متعمد ومتوتر يضفي جواً إيقاعياً. والاستعارات تستهدف التنوع وإثارة الأفكار فهو يقول:

«يمضي الرجال إلى الصحراء وكأنهم سفن تركب البحر، لا يعلم أحد متى يعودون». لوكليزيو، كما تقول هيوز، يكتب عن بشر قربين من الأرض والبحر، وكل قصصهم تنبع منهمما. والرواية تحكي بدورها ملحمة فسحة تتغنى بالطبيعة وقوتها التي تمد سكان الأرض بأسباب الحياة. العلاقة بين الأرض وكل مخلوقاتها، من بشر ونبات وحيوانات وحشرات ظلت هي الموضوع المفضل لدى «لوكليزيو» في جميع أعماله. «لا لا» بطلة الرواية تهرب من حقائق حياتها القاسية كمهاجرة إلى فرنسا لتسكن العالم الصوفي لأجدادها الطوارق، عالم تغذيه صور من الرياح المدوّمة والرماد المتلائمة. وتواصلها مع «السر»، روح المحارب من الطوارق إنما هو عبارة عن حلم يأتيها من بعيد، لمعان الصحراء في عيني لا لا إنما يفسّر نجاحها كعارضة أزياء عالمية تحمل اسم «حواء» - عملٌ ما تلبث أن تهجره إلى غير رجعة على الرغم من نجاحها لتعود إلى حيّها في مدينة طنجة المغربية حيث تنجذب طفلها.

لوكليزيو راوية استثنائي للحكايات، كما تقول هيوز، قد يعتبر صعباً وغير قابل للتصنيف. ألف ما يزيد عن أربعين كتاباً منها القصصية والسردية، شكلتها جميراً جذوره المختلطة وتجواله في بقاع مختلفة من الكره الأرضية. فقد ولد، كما ذكرنا، في فرنسا لأبوين ينتميان لعائلة عاشت منذ أجيال في جزيرة موريشيوس في المحيط الهندي. وترعرع وهو يفكر على الدوام بأن هنالك موقعاً آخر يجسد ما يمكن أن يعتبره وطنياً له. وهو يكتب من تجربة، بناءً على مشاهداته الشخصية دون أن يحاول توجيه رسالة معينة كما فعل الأديان الوجوديان الفرنسيان «أليير كامو» و«جان بول سارتر». وحينما نقرأ رواية

«صحراء» فإننا نتذكر «كامو» على الفور. فالوصف الغنائي للصحراء والبحر وصلابة الناس الفقراء، كما يجده القارئ في رواية «صحراء»، يذكره، أي القارئ، فوراً بكامو الذي كان قد فاز بجائزة نوبل قبل «لوكليلزيو» بنصف قرن، كما يذكر موقف كامو من الاستعمار والإرث الثقافي للجزائر. وشأن كامو كذلك فإن لوكليلزيو يكتب استناداً إلى تجربته الخاصة وإلى ما يسميه «تناقض التجربة». ويقصد لوكليلزيو بذلك التي واجهها كامو خلال حرب استقلال الجزائر حينما وجد نفسه غير قادر على الاختيار بين إيمانه بعدالة استقلال الجزائر وحبه لوطنه الأصلي، فرنسا. أما بالنسبة للوكليلزيو فإن مأساة الجزائر، وذكرياته حول مجموعات السجناء الموثقين معاً بالسلسل وهم يستخدمون لبناء حوض للسباحة في نيجيريا، وفترة السنوات الأربع التي عاشها مع قبائل «الأمبيرا» من الهنود الحمر في بنما، كل هذه إنما تكمن وراء مواقفه المتعاطفة مع بلدان العالم الثالث، وتقمصه لشخصيات «الرجال الزرق» (الطوارق) ولثقافات الوطنية للشعوب المحلية. إن ما يكتبه هو، في الواقع، خلاصة الصور والانطباعات الذهنية التي جمعها من كل مكان. وكما قال في إحدى مقابلاته: «كتبي هي أكثر ما يشبهني».

تقول إليزابيت هيوز إن لدى «لوكليلزيو» عنصراً تبشيرياً إلى جانب عنصر التمرد، فهو يحاول أن يتفلت من قيود القصّ واللغة ليصور عالماً أوسع. وكما وصفته شهادة هيئة جائزة نوبل فإنه يحاول استكشاف إنسانية تتجاوز الحضارة القائمة حالياً. إنه ناقد للحضارة الغربية المعاصرة وعقلانيتها، ولذلك الانقسام بين الإنسان والميثولوجيا. إنه يصور الصراع بين الطبيعة وبين المدن الحديثة.

ينفجر في «صحراء»، كما تقول الكاتبة، غضب في أسلوب تصوير الكاتب للمناطق المسحورة في مدينة مرسيليا، وللناس الضائعين الذين حملهم الفقر إلى فرنسا، «أناس ليسوا على قيد الحياة لأنهم لا يتركون أثراً يدل على أنهم وجدوا على ظهر البسيطة».

لوكليزيو الذي يحمل جوازي سفر فرنسا وموريشيوس ويقضي جزءاً من السنة في نيو مكسيكو ينظر إلى نفسه كإنسان منفي أيضاً ولا يجد وطناً له إلا في اللغة الفرنسية، كما تقول هيوز.

تظهر في كتابات «لوكليزيو» إذن تأثيرات واضحة وبارزة لثقافة الهنود الحمر حيث أقام لفترة طويلة في المكسيك وأميركا الوسطى، فقد غادر المدن باحثاً عن واقع روحي جديد بالنسبة له بين الهنود الحمر. كما قام بترجمة الأعمال الأساسية في إرث الهنود الحمر مما يدل على إعجابه بماضي المكسيك العظيم. ومنذ التسعينيات ينتقل لوكليزيو وزوجته جيميا بين «البيكيرك» في ولاية نيو مكسيكو الأمريكية، وجزيرة موريشيوس ومدينة نيس الفرنسية. ■

أخبار أدبية ◎



هدى أنتينا

٤- أخبار أدبية

أخبار أدبية..

هدى أنتيبا

«تومبوكتو»: مكتبة العرب الصحراوية

عشرات آلاف المخطوطات لا تزال مدفونة في رمال «تومبوكتو»: الحاضرة العربية ذات التاريخ العريق الواقعة على ضفاف نهر النيل في جمهورية مالي.. وصفها المستشرق الفرنسي «رونيه كاييه» في يومناته عام 1830 لتعاد اليوم طباعتها مرفقة بتعليق البروفسور المالي «سالم ولد الحاج»... ألم تجذب تلك المكتبة الصحراوية: اليونسكو وعشرات العلماء والباحثين الوافدين من أنحاء أوروبا وأمريكا الشمالية لاكتشاف أسرار «تومبوكتو» الدفينة؟

وهناك قرابة 20.000 مخطوطة ورقية وجلدية تخبيء في منازل تلك المدينة المعجزة وقرى ضواحيها.. فقبل خمسة قرون من الآن لم تسمع أوروبا بمكتشفات «غاليليو» عندما كان علماء «تومبوكتو» يرسمون خرائط فلكية ويكتبون فوق ورق مستورد من إيطاليا نصوصاً علمية وأدبية ودينية، إضافة لجلود الخراف وعظام الجمال.. تؤكد مخطوطات «تومبوكتو» أن القارة السمراء كانت تسهم في تطور الثقافة

والعلوم قبل خمسمائة سنة من الآن، وأنها صاحبة إرث مكتوب ومدون، وليس فقط ذات تراث شفهي.. ففي ظل إمبراطورية «السونغاي» التي بسطت نفوذها على منطقة نهر النيل والصحراء المجاورة عرفت حواضر تلك البقاع عصراً ذهبياً توجته «تومبكتو» بروائعها المدونة في الطب والفيزياء والفلك والقضاء والعلوم الإنسانية كالفلسفة والأداب العربية.. مما جعلها تنهض في مجالات فكرية وحرفية وصناعية كما يقول «رونالد كايه» قبل أن تعرف أوروبا عصر النهضة.. ففي تلك المدينة اعتلت الفضة القصور لتكسو آجرها، وازدهم أكثر من 25000 طالب علم في جوامعها الجامعية.. أما أشهر أسرها فعملت في صناعة الكتب محلياً وتدوين المعارف والعلوم القادمة من الصين واليونان والهند وببلاد الأندلس؛ حملتها قوافل تجارة الذهب والجاج والفضة.. المزدهرة على ضفاف نهر النيل آنذاك...

«كافكا في برلين «إيستر» و«إيفا»

ترقد عدة مخطوطات غير منشورة لصاحبها «فرانز كافكا» في إحدى شقق تل أبيب اليوم.. شقة تملكها امرأة تدعى «إيفا» تمارس مهنة تهريب المخطوطات الأدبية.. لكن كيف وصلت تلك المخطوطات وتساوي وزنها ذهباً إلى «إيفاهوف» وتبلغ سن السابعة والسبعين؟

ولدت «إيفاهوف» في براغ.. وهي ابنة «إيستر» سكرتيرة «ماكس برود» صديق «كافكا» ومنفذ وصية هذا الأخير.. وصية وصلت إلى محاكم برليني وتل أبيب إثر التنازع على ملكيتها قبل انتقالها مع أرشيف «كافكا» إلى «إيستر هوف» علماً أن «فرانز» أوصى صديقه «برود» بدمير هذا الأرشيف... «وييذل الإسرائيليون جهوداً مضنية لتوسيع «كافكا» كشاعر وروائي إسرائيلي من الدرجة الأولى»، علماً أن صاحب «القصر» توفي قبل ثمانين سنة من ولادة إسرائيل» يقول «أولريخ رولف» مدير أرشيف الآداب الألمانية في «مارباخ» وتدعى الشمطاء «إيفا» - مضيفة الطيران السابقة في «العال» الإسرائيلية - وقد احتجزت البلدية من شقتها التي تفوح منها رائحة القذارة 90 قطة وأربعة كلاب، علماً أنها لا تزال تحتفظ بأربعين قطة أخرى تناوم بالقرب منها تطعمها طعاماً خاصاً - أن تلك المخطوطات من بنات أفكارها ولا

تنتمي لأرشيف «كافكا»... وكانت والدتها «إيستر» باعت عام 1988 مخطوطة رواية: «المحكمة» التي كتبها «كافكا» - بقيمة مليوني دولار لمدينة «مارياخ»، ويطلب الإسرائيليون استرجاعها على الرغم من رفض الطرف الألماني... أما «كافكا» فيعتبره الإسرائيليون بطل الحركة الصهيونية، وأنقل وزناً من «تيودور هرتزل» و«فلاديمير جابوتتسكي» كما يقول «فابريس بليسكين» في تحقيقه الصحفي فوق صفحات مجلة «النوفيل أو برس فاتور» الفرنسية.. ألم يطمح «كافكا» في سن الأربعين أي قبل وفاته بسنة عام 1924 إلى افتتاح مطعم في تل أبيب علماً أن والده كان يعمل قصاباً طيلة حياته؟!

ألم يصرح في أكثر من مناسبة بأنه يخطط للسكن فوق أرض فلسطين؟ ألا ينتهي هذا المولود عام 1883 في «براغ» للجماعات اليهودية وجالياتها الناطقة بالألمانية؟ فمنذ وفاة «ماكس» برود صديق «كافكا» عام 1968 والمشاحنات على أشدتها بين مكتبة تل أبيب وبين آل الهوف أي بنات إيستر الثلاث.. «إيستر» عشيقه «ماكس» المؤمن على تنفيذ وصية «فرانز»... وفي أواخر السبعينيات من القرن الماضي باع ورثة الناشر «شوكن» الإسرائيلي - وأشهرهم «آموس شوكن» مالك صحيفة «هاريتز» الإسرائيلية المعروفة - حقوق طباعة أعمال «كافكا» الروائية إضافة لعدة رسائل دوّت بيد «كافكا» شخصياً.. وعندها توفيت «إيستر هوف» عام 2007 كانت تملك في المصادر الإسرائيلية والسويسرية ملايين الدولارات.. فمن أين جاءت تلك الأموال؟ على الأرجح من الإتجار بالمخطوطات الكافكائية وسواها التي كان يملکها عشيقها «ماكس برود».. واستولت عليها «إيستر» لتودعها عند ابنتهما «إيفا» وشقيقتها كما يقول التحقيق الصحفي..

فلاسفة من المتنورين....

«سليمان بشير دياغن» فيلسوف من السنغال درس في باريس قبل أن ينتقل إلى جامعة «هارفرد» الأمريكية ليغدو أستاذاً في جامعة «شيخ أنتا ضيوب» في دكار.. نشر مطلع العام الحالي دراسة حول «فكرة برغسون وليو بولد سنفور ومحمد إقبال» - وصدرت عن «المركز الوطني للأبحاث العلمية» - بعد كتابه الحدث «الإسلام مجتمع

منفتح» عن دار «ميرون نوف ولاروز»... ويعمل حالياً أستاذًا في جامعة كولومبيا في نيويورك حيث يدرس فلسفة «ابن رشد» و«ابن سينا» بعد جامعتي «شيكاغو» و«نورويست»... ينطلق البروفسور «سليمان دياغن» (وهو من مواليد 1955) - من القرن السابع للميلاد عندما كانت الفلسفة الناطقة بالعربية متأثرة بالفلك الهيليني، قبل أن ترسم هويتها الإسلامية، وتتصبح عالمية في بلاد الأندلس وجيرانها.. وتتوقف كتابات «دياغن» عند الترجمة عن اليونانية وأهمية الثقافية العربية في إغناء التراث الإنساني الفلسفى والقضائى والعلمى والفنى... ودور اللغة السريانية والمفكرين النسطوريين في نشر تلك المعارف في بلاد فارس وجيرانها.. كذلك تتناول دراسات «سليمان دياغن» التحدث الذى أدخله الشاعر المسلم الفيلسوف الهندي «محمد إقبال» (1877 - 1938) على الفلسفة ونشرت مؤلفاته باللغات الفارسية والهنديه والأوردية.. وكان «إقبال» قد التقى «برغسون» في باريس عام 1932 ليتأثر كل منهما بالآخر كما ظهر في كتاباتهما التي تركت بصماتها في قصائد عراب الزنوجية «ليوبولد سيدار سنفور»...

شهادة حية

لأول مرة في تاريخ الحرب العالمية الثانية تصدر يوميات صحفى بريطانى عاش حصار «لينينغراد» كشاهد عيان وكمراسل لإذاعة الـ بي بي سي.. تابع المعارك مباشرة على أرض الواقع وعايش سكان تلك المدينة الروسية البطلة التي صمدت في وجه النازيين الغزاة.. ويحمل مؤلفه هذا عنوان:

«لينينغراد 1943» نشرته دار «تالاند» وترجمه عن الإنكليزية إلى الفرنسية كل من «نيقولا وإيفيلين ويرث».. أما صاحب تلك اليوميات فيدعى «الكسندر ويرث»... ولد في روسيا وعاش طفولته في بطرسبورغ قبل أن يهرب إلى بريطانيا عام 1917 ليعود إلى تلك المدينة كي يجري فيها ريبورتاجاً لصالح الإذاعة البريطانية في أيلول 1943.. رافق الجيش الأحمر تموز 1944 خلال معاركه ضد الألمان ليشهد أكثر من 700000 مدني من الجوع من أصل مليونين: عدد سكان «لينينغراد» التي ظلت محاصرة من أيلول 1914 حتى مطلع 1944.. وواجه سكان المدينة خلال 872

يوماً إضافة للنازيين: المرض والجوع والفقير.. صور «الكسندر ويرث» حصار لينينغراد في يومياته أثربولوجي يرسم ملامح نسوة أنهكهن البرد القارس والجوع لكنهن تابعن عملهن في المصانع المعرضة للقذائف الجوية بينما استمر أطفالهن وفلذات أكبادهن في التوجه إلى المدارس.. إذ لم تكتف الروسيات خلال الزحف الألماني إلى بلادهن بالذهاب إلى المصانع بل واصلن العمل في حقول وأرياف «فورونيج» رافتات الخصوص لعبودية النازيين.. لذلك كان الحصار قضية حياة أو موت للروس على الجبهة حيث الرجال يقاومون بشراسة بينما النسوة صامدات في المدن والأرياف...

«سيرينا» الهندية..

«إنها قصة فقراء دفعتهم الأزمة الاقتصادية الأمريكية عام 1929 لتدمير غاباتهم لتأمين قوت أولادهم اليومي استوحيتها خلال متابعتي لكيفية تعرية إدارة جورج بوش الابن للحدائق العامة في بلاد العم سام»..

بتلك العبارة لشخص أديب كارولينا الجنوبي «رون راش» روایته الجديدة: «سيرينا».. وهو كاتب قصة قصيرة إلى جانب الرواية و.. تتناول «سيرينا» كيفية استغلال «جورج بيرتون» الشري الأمريكي لأنفسه غابات قبائل الآبالاش الهندية الفقيرة في الولايات المتحدة التي تتعرض لنهب ثروات أرض أجدادها.. وتؤرخ الرواية لمرحلة الإفلاسات والانهيار الاقتصادي الذي ضرب بلاد العم سام عام 1929 ودفع مئات الأسر الأمريكية إلى هاوية الجوع والفقير المدقع.. ففي جبال «سموكى» تعيش قبائل هندية بجوار حديقة حولتها البلدية إلى عامة لتضع أسرة «بيمبرتون» يدها على غابات المنطقة حيث تقوم «سيرينا» زوجة «جورج» هذا بتربية النسور ومحاجمة الهنود الذين يرفضون الامتثال لأوامرها.. يستعيير القاص والروائي «رون واش» مدرس لغة الآبالاش في جامعة كارولينا من «شكسبير» شخصية «سيرينا» والأقرب على صعيد سلوكها من «الليدي ماكبت» في شراستها وتعاملها مع الآخرين وحبها للسيطرة والتحكم بمصائر الناس حولها.. أما نهاية «سيرينا» فتکاد تكون شبيه بنهاية نظيرتها الليدي «ماكبت» الذائعة الصيت...

دفاتر المسافرة..

حصل على جائزة «البير لندن» عام 1985 عن جداره لأنه عمل لأكثر من أربعة عقود في الصحافة الفرنسية. يراسل مجلات كالاكسبريس ولوبوان ووكالات للأنباء ويحاور عدداً من زعماء العالم في الشرق الأوسط وجنوب أفريقيا وأفغانستان وأرتيريا.. على غرار «تيلسون منديلا» وياسر عرفات وصدام حسين وسواهم.. لينشر قبل أيام ذكريات والدته في المقاومة الفرنسية وتصديها للنازية.. إنه «آلان لوبيوت» في كتابه «دفاتر المسافرة» وصدر عن دار «غراسيه» عربون وفاء لأم شجاعة توفيت عام 1995 عن عمر يناهز الثامنة والثمانين.. كانت تدعى «سيليفيان» لكنها حملت أسماء حركية عدة: «فالبير».. و«ويلسون».. «فيردييه».. لقبتها المقاومة الفرنسية «الحسناً» وصحافة سان فرنسيسكو «ملكة الربع»..

أنجبت سبعة أطفال أصغرهم «آلان» الذي يبلغ اليوم الستين.. أما والده فكان طبيباً من منطقة اللورين يعاني من ضيق ذات اليد خلال مرحلة ما بين الحربين.. ما إن اندلعت الحرب العالمية الثانية حتى انخرطت الوالدة في المقاومة إلى جانب الجنرال «باتون»، تعمل في الترجمة عن الإنكليزية وتنفذ عدة أعمال بطولية.. يسلط «آلان لوبيوت» في دفاتر مسافرة الأضواء على أطماء ورثة «كريازلر» و«فورد» و«غينيس» من أثرياء العالم.. وعلى «رولان دور جليه» و«بيرماك أورلان» و«موريس ديبروكا» «وبرنارد شو» من الأدباء.. و«ميستيفي» و«موريس شوفاليه» و«مارلين ديتريش» من نجوم السينما.. ليكتشف القارئ مشاهير النصف الأول من القرن العشرين في الفن والسياسة والاقتصاد.. الذين شغلوا الحياة الباريسية خلال السنوات المحمومة وصولاً إلى الستينيات من القرن المذكور مقتبساً من مراجع والدته مادة لكتابه سيرتها الذاتية الشيقة...

الوهم الكبير..

أسماء شخصيات هذه الرواية معقدة: «تيمسفار» و«زرنجانين».. و«ناغيسكريك».. على غرار مصائرها المبعثرة رغم اتمام معظمها لأسرة واحدة.. هناك الرواية

وينحدر من مقاطعة «بانات» الواقعة بين رومانيا وصربيا وهنغاريا، وولد مواطناً رومانياً نهاية العشرينات من القرن الماضي لوالدين عملاً لدى الإمبراطور فرانسوا جوزيف.. هرب خريف 1944 برفقة عازف كمان صديقه من تلك البقاع.. ليلبس هذا الصديق ثياب الجنود النازيين وليرتدي البطل في النمسا.. تمد جمعية الصليب الأحمر يدها لنقله إلى فرنسا حيث عاش جد والدته في منطقة الألزاس.. وبعد مرور 13 عاماً يلتقي الرواية مع «سوزان» في باريس وهي شابة هنغارية هربت من بلادها إلى فرنسا فيتزوجها ويأخذها لتعيش إلى جانبه في منطقة آمنة.. لكن التعasse تلاحقهما لتطاردهما من جديد مع ظهور شخصيات من الماضي في حياة العروسين الجديدة.. فهل تنتصر السعادة على الماضي؟ تلك هي تفاصيل موضوع رواية «جان» مايتزن وعنوانها: «من الحليب والعسل» وصدرت عن دار «سابين ويسبيسر» أواخر العام الماضي باللغة الفرنسية..

* * *

شقيقين الصغرى: حبيبين..

ما إن صدرت رواية الأديبة الأمريكية «جويس كارول واتس» وعنوانها «شقيقتي الصغرى حبيبي» حتى أثارت اشمئزاز الأوساط الثقافية هناك. اقتبست الروائية موضوع «شقيقتي الصغرى» من حادثة هزت شارع العم سام خلال التسعينيات من القرن الماضي.. حادثة اغتيال ملكة التزلج على المرايا الجليدية بعد أن اجتهدت لتصل إلى مركز البطولة الأولى.. تنتمي البطلة لأسرة «رامبيك» من الطبقة المتوسطة التي تقيم في مدينة «فيرهيلز»... تستخدم الروائية أسماء لشخصياتها ذات رموزية واضحة.. فالزوج «بيكس ينعم مع زوجته «بتسي» بسعادة اصطناعية لا بل نقرأ وراء نظارات «بيتسى» السوداء ابتسامة امرأة خطيرة.. فالزوجة تعلم أن زوجها يخونها لكنها تضع آمالها في ولديها «سكايلر» و«إدنا لويز».. وسرعان ما يصبح «سكايلر» عاجزاً إثر حادث سيارة في حين تنمو موهب الفتاة «إدنا» في رياضة التزلج منذ سن الرابعة.. تحقن الأم طفلتها المدللة بأدوية لتجعلها تبدو أكثر إشراقة وحيوية خلال عروض التزلج فوق مرايا الجليد الصناعي.. وأمنية أن «بيتسى» تظل الطفلة صغيرة السن وألا يتتجاوز وزنها العشرين كيلو غراماً.. لكن في صباح أحد الأيام تقتل

طفلتها الحبيبة وتوجه أصابع الاتهام لشقيقها «سكايلر» المصاب بشيزوفرينيا على غرار والدته العصبية...

«كوليت» في الطليعة..

كانت «كوليت» الفرنسية صحفية محترفة ضلت طريقها في الرواية.. هكذا وصف الأديب «جان بولهان» مواطنته «كوليت» صاحبة روايات ذاع صيتها خلال حياتها وبعد وفاتها.. لجتماع دار «سوسي» مقالاتها في ريبورتاجات وزوايا في كتاب يحمل عنوان «الصحفية كوليت (1893 - 1945)». ليضع هذا المؤلف حداً لوصف أطافلته الأوساط النقدية على الروائية الفرنسية الشهيرة: إنها كاتبة الأدب النسائي الأولى في أوروبا.. فقد ظهرت كوليت في الصحفية أكثر واقعية منها في رواياتها لا بل أقرب إلى الشارع وهمومه من خلال ريبورتاجاتها حول قتلة محترفين وحول رحلتها على متن سفينة «نورماندي» إلى نيويورك: مدينة التناقضات والذكورية المعلنة على صعيد السياسة والثقافة والفنون.. إذ تتوقف الأديبة المتعددة المواهب عند أمور صنيرة يتعلق بها المارة والمسافرون إلى العالم الجديد من مهاجرين ومخامرین.. تكشفها في تحقيقاتها الدقيقة الملاحظة إلى جانب تعريتها لطموحات الطليعة المثقفة عبر ضفتى الأطلسي خلال السنوات المحمومة وغداة الحرب العالمية الأولى، حتى لتکاد تلك المقالات تؤرخ لحياة وهموم الإنسان في الغرب خلال تلك المرحلة...

حورية عصر الأنوار..

تكاد تكون السيدة «غوفران» مجهولة في قائمة السيدات اللواتي كرسن صالوناتهن الأدبية خدمة للثقافة والفنون الأوروبية لتعيدها سيرة ذاتية تحمل عنوان «السيدة غوفران زمن الأنوار» وصدرت عن دار «فايار» مؤخراً بقلم «موريس هامون» إلى المكانة التي تستحقها امرأة خارجة عن المؤلف لكم يحتاج لأمثالها العصر الحديث.. فإلى جانب كل من صالونات السيدة «شاتليه» ونظيرتها «تنيسن» و«جولي دوليسيناس» وزميلتهن الماركiza «دو فان» شغلت السيدة «غوفران» الأوساط الأدبية

الأوروبية على امتداد نصف قرن.. ألم يتردد إلى صالونها الدائم الصيت كل من «فونتسكيو» و«ديدرول» و«تورغو» و«رامو» و«فونتييل» و«شوازل» و«غريم»؟! كانت تلك الأقلام الأدبية تلتقي وتحاور وتناقش كما صورها «غابرائيل لومونيه» في لوحة رائعة ترسم محطات صالونات شكلن خلال القرن الثامن عشر ما سمي بعصبة (صالونات) نساء الفكر الأوروبي.. ويضيف المؤرخ «موريس هامون» الذي اعتمد على مراجع لا تزال مخطوطة تقع في أرشيف المكتبات الفرنسية: «تكمّن أهمية صالون السيدة غوفران زوجة أحدATHERIERS البرجوازية الصاعدة في فتحة الأبواب على مصراعيها لاستقبال رجالات الفكر الأوروبي الذين مهدوا للثورة الفرنسية».. ألم تصنع تلك الصالونات الأدبية ومنها صالون «غوفران» تلك الأرضية الاجتماعية الثقافية لعصر الأنوار؟...

ألا تعتبر اليوم تلك الصالونات وكالات علاقات فكرية اجتماعية تتناقل أخبار الأدباء والتشكيليين والموسيقيين آنذاك؟ فالكهنوتي «سان بير» و«مونتسكيو» و«دامبierre» و«ديدرول» و«غريم» من الأقلام المتنورة التي شقت الطريق أمام الثورة الفرنسية عام 1789 ويكفي السيدة غوفران ونظيراتها هذا الفخر اليوم...

صديق القضية الفلسطينية..

قبل ربع قرن من الآن توفي «جان جوني»... واحتفل الغرب بمئوية ولادته أوآخر العام الماضي.. «جوني» المسرحي والشاعر الفرنسي الملتم بقضايا المظلومين والعصامي.اكتشف موهبة إصلاحية «ميترى» حيث كان يقع لسرقته عدة أرغفة خبز لا تسد جوعه وذلك قبل أن يبلغ سن الرشد.. نشر باكورة أعماله الشعرية عام 1942 وعنوانها: «المحكوم بالإعدام» قبل أن يصفه «جان كوكتو»: بالكوكب الأسود ويتجه أدبياً. كتب «جوني» بين الأعوام 1944 و1949: «أعجوبة الوردة».. و«مكتب دفن الموتى».. و«يوميات لص».. قبل أن ينصرف إلى المسرح في «الخدمات» و«مراقبة شديدة».. دعمه خلال تلك المرحلة الأديب الوجودي: «جون بول سارتر».. وتعيد اليوم دار «غاليمار» نشر أعماله كاملة مرفقة بروائعه الأخرى: «الشرف».. «الزنوج»... «البارافان»... وقف «جان جوني» يومئذ إلى جانب الثورة الجزائرية

و«البلاك بانتيرز» حركة النمور السوداء الأمريكية.. وانضم إلى صفوف أدباء تقدميين في الولايات المتحدة: «أنجيلا ديفيز» و«وبورث» و«غينيسبورغ»... قبل إعلانه الالتزام بالقضية الفلسطينية وكفاح الشعب العربي الفلسطيني في سبيل استرجاع وطنه.. ويعتبر هذا الموقف الأخير من أبرز التزاماته السياسية التي تستحق دراسات موسعة.. أصيب «جونيه» بسرطان في بلعومه قبل دخوله مخيم «شاتيلا» ال بيروتي عام 1982 ليخرج منه بمؤلف: «أربع ساعات في شاتيلا»... وافته المنية عام 1986 بعد كتابته لعدة سيناريوهات سينمائية على غرار «أغنية حب». ■

الآداب العالمية - المعد / 147 / صيف 2011

السنتين السادسة والثلاثون

المحتويات

ر.م	العنوان	اسم المتألف	اسم المترجم	ص
1	الافتتاحية: الأدب الأوكسيتاني	هيئة التحرير		7

أ - الدراسات

2	سيميائية الإعلام والثقافة	د. قاسم المقادد		11
3	مقدمة لدراسة مسرحيات تشيكوف	إليزا فيتفافين	د. فؤاد عبد المطلب	31
4	ما بعد الحداثة الترجمة في ضوء رؤية العالم عبد القادر سلامي	بيري أندرسون	حسام الدين خضور	77
5	السفر إلى التخييل	ماريو بارغاس إيفوسا	علي أشقر	89
6	طاغور في الذكرى المئوية والخمسين لميلاده	مالك صقور		105

ب - ملف المعد

الشعر الأوكسيتاني في فرنسا القروسطية

7	مقطفات من قصائد العصور الوسطى		115
8	الموضوعات الغزلية لدى الشعراء الترويدوريين	ترجمة وإعداد موريس جلال	143

ج - المقدمة

9	نشيد الشيطان	ميخائيل بولغاكوف	ثائر زين الدين فريد الشحاف	185
10	قصص العاتية	زيغفريد لتنس	د. نبيل الحفار	233

ج - ملخصات

247		حصة منيف	صحراء	11
د - أخبار أدبية				
255		هدى أنتينا	أخبار أدبية	12

AL ADAB AL-ALAMIYYAH
THE WORLD LETTERS
NO. 147 SUMMER - 2011
THIRTY SIXTH YEAR
CONTENTS

No	Title	Writer	Translator	P
1	Oxetan Literature	Editor in Board		7
A – Essays				
2	Semiotics, Information and	Kassem Al-Mekdad		11
3	An Introduction to Checkov's Dramatic Art	Elza Vitavene	Dr. Fuad AbdulMttaleb	31
4	The Origins of Post Modernity	Perry Anderson	Hhssam Eddin Khaddour	77
5	Translation	Abdul Kader Salami		
6	A Voyage to Fiction	Mario Vargas Liosa	Ali Ashqar	89
7	Taghour The 150 Memory to his Birth	Malek Sakkour		105
B- Folder				
The Oxetane Poetry in France in the Middle Ages				
8	Selection of Poems			115
9	Love Poetry's Subjects to Trobador Poets	Morris Jalal		143

C – Story

10	Satan's Anthem	Mikhael Polgakhove	Thaer Zain Eddin & Fareed Al-Shahef	185
11	German Stories	Zegfred Lents	Dr. Nabeel Haffar	233

D – Follow – Ups

12	Desert	Hessah Muneef		247
----	--------	---------------	--	-----

E-Literary News

13	Literary News	Huda Anteeba		255
----	---------------	--------------	--	-----

**"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc
And also studies in literary criticism and scientific researches**

**Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@tarassul.sy
aru@net.sy
<http://www.aru-dam.org>
correspondences are to Editor in chief**

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	250 S.P
Inside syria	300 S.P
Arab countries	900 S.P
Other countries	600 S.P or 15 \$
Formal establishments in Syria	2000 S.P or 25 \$
Formal establishments in Arab countries	900 S.P or 20 \$
Formal establishments in other countries	2000 S.P or 40 \$
	200 S.P
	350 S.P or 20 \$
	500 S.P or 20 \$

The world letters

**Quarterly magazine issued by
Arab Writers
union - Damascus
No.147 Summer 2011
Thirty sixth year**

General Manager

Prof. Dr. Husein Juma'a

Editor in Chief

Prof. Dr. Kassem Al-mekdad

Executive Editor

Adnan Jamous

Editorial Board

Dr. Nabeel Al-Haffar

Dr. Thaer Deeb

Refa'at Atfah

Abdul Kader Abdelli

Artistic director

Assma Al- Howrani



الاتحاد العام للكتاب العرب
Union des Écrivains Arabes
Damascus

The World Letters

Quarterly Magazine Published By
Arab Writers Union - Damascus Issue No. 147 - Summer 2011



Arab Writers Union

Syria - Damascus - P.O Box 3230

Tel: 6117240 - 6117241 - Fax: 6117244

www.awu-dam.org

Price

[80]S.P inside Syria

[150]S.P outside Syria